JOHANNES SCHLAF
UND DAS
NATURALISTISCHE DRAMA

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

VORGELEGT VON
ERNST SANDER
AUS BRAUNSCHWEIG

1922

EINLEITUNG

GRUNDSÄTZLICHES ZUR BETRACHTUNGSWEISE

Aufgabe des Historikers ist es, nicht zu werten, sondern festzustellen. Die folgenden Untersuchungen bemühen sich, eine Reihe von Tatsachen zu erhellen, ohne auf ihre Ausdeutung in kunstphilosophischer, geistesgeschichtlicher oder soziologischer Beziehung einzugehen; sie beschränken sich rein auf das Physiologische im Ablauf des literarhistorischen Geschehens und das Morphologische des Einzelkunstwerks. Eine solche Betrachtungsweise darf das Kunstwerk nicht auf seinen Gehalt hin prüfen, nicht als Träger philosophischer, weltanschaulicher, sozialpsychologischer Gedanken, sozialethischer und -kritischer Tendenzen ansehen; denn alles Gedankliche ist nur Stoff und als solcher von sekundärer Bedeutung, nicht jedoch unmittelbar ein Teil der künstlerischen Leistung selbst. Diese bietet sich vielmehr in den ästhetischen Problemen der Form, der Komposition und des Stils dar. Unter Form sei hier der große Organismus des Gestalteten als solcher verstanden, unter Komposition die architektonische Gestaltung einer Vielzahl innerer Bewegtheiten, die, als Ganzes genommen, eine organische Einheit ergeben müssen; und unter Stil die Art und Weise des Gestaltens im einzelnen.

Hieraus ergibt sich ohne weiteres, daß die Gegenstände dieser Untersuchung, die Dramen Johannes Schlafs, nicht als Frucht des geistigen Lebens der Zeit, in der sie entstanden, auch nicht als Objektivationen des Zeitgeistes jener Epoche aufgefaßt, sondern, herausgelöst aus allen großen Zusammenhängen und Beziehungen sowohl zur zeitgenössischen Literatur als auch zum Leben und Gesamtwerke Schlafs, als ein in sich ruhendes und für sich bestehendes Ganzes dargestellt und betrachtet werden. Auf die mittelbaren und unmittelbaren Vorbilder, Vorgänger und Anreger der

Schlafschen Arbeiten und deren bedeutungsvolle Beziehungen zu ihnen, wie auch auf ihr lebendiges Weiterwirken im Schaffen der literarischen Zeitgenossen und Nachfahren kann nicht eingegangen werden; dieses darzustellen müßte einer besonderen, umfangreicheren Arbeit überlassen bleiben, einer Geschichte des deutschen naturalistischen Dramas, zu der diese Untersuchung eine Vorarbeit, einen Baustein bildet. Zwar werden in ihrem weiteren Verlaufe zuweilen andere Dichtungen zu Vergleichszwecken herangezogen werden; dem kommt jedoch in diesem Falle keine grundlegende, sondern einzig eine illustrative Bedeutung zu.

Die durch die obigen Ausführungen festgelegte Art und Weise der Untersuchung wird bedingt durch eine eigentümliche Sonderstellung der Dichtung, des Wortkunstwerks. Während die Werke der Musiker durch Melodie, Harmonie und Rhythmus; während die Werke der sogenannten bildenden Künste, der Architektur, der Plastik und der Malerei, durch Zeichnung, Farbe (Kolorit) und das Verhältnis von Licht und Schatten (Abstufungen, Valeurs), also durch unmittelbar durch ihr Material bedingte und aus ihm sich ergebende Grundelemente auf uns wirken, haftet dem Wort, dem Einzelbestandteil eines Werkes der Dichtkunst, außer den ästhetischen Eigenschaften des Phonetischen und Rhythmischen ein bestimmter Sinn an: es vermittelt und symbolisiert eine Vorstellung. Eine Dichtung ist also einerseits ein logisches Gebilde, ein Produkt des Denkens, andererseits ein ästhetisches, ein Kunstwerk, und läßt sich demnach auf zwiefache Weise betrachten und einordnen: im ersten Falle geistesgeschichtlich, im zweiten Falle kunstgeschichtlich. Da nun aber die Literaturgeschichte ein Teilgebiet der Geschichte der Kunst ist, muß eine literarhistorische Betrachtung sich an die jedem Kunstwerk eigentümlichen Urelemente der Komposition, der Form und des Stiles halten. Damit sei nichts gegen die Berechtigung und Bedeutsamkeit der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise gesagt: sowohl die Analyse einer Dichtung in bezug auf ihren Ideengehalt wie auch vor allem eine rein philologische Untersuchung ihres Sprachstoffes vermögen höchst wichtige Ergebnisse zur Erkenntnis des Phänomens Entwicklung zu zeitigen; nur liegen Betrachtungen dieser Art in einer ganz anderen Ebene und müssen von der kunstgeschichtlichen streng geschieden werden.

Das Problem

Die Arbeit setzt sich eine doppelte Aufgabe: sie bemüht sich, die erste Darstellung des dramatischen Gesamtwerks Schlafs zu geben; sie bemüht sich ferner, die Entstehungsgeschichte von Schlafs erstem Drama „Die Familie Selicke“ klarzulegen.

Nach dem einstimmigen Urteil aller neueren Literarhistoriker, gleichgültig ob sie das Werk ablehnen oder bejahen, kommt der „Familie Selicke“ für die Geschichte des deutschen Dramas eine hohe Bedeutung zu: das Werk wird allgemein nicht nur als das erste naturalistische Drama, als ein Typus für sich, das „klassische Beispiel“ (Biese III p. 509) für das deutsche naturalistische Drama bezeichnet, sondern als das erste Drama und damit als Ausgangspunkt der jungdeutschen Kunst. Eine Einzeluntersuchung (Weist, Die Bedeutung Arno Holz’ für das naturalistische Drama, Rostocker Diss. 1921) hat den Beweis für diese Behauptungen geliefert, der sich also hier erübrigt. Nach Ansicht aller Literarhistoriker*) ist „Die Familie Selicke“ ein gemeinsames Werk von Johannes Schlaf und Arno Holz, der Höhepunkt und das letzte Ergebnis ihrer Zusammenarbeit. Das ist unrichtig: „Die Familie Selicke“ ist von Johannes Schlaf allein verfaßt und später pro forma von Holz mit einigen Feilen am Anfang des ersten und am Schluß des dritten Aufzuges versehen worden.

Diese Arbeit stellt also einen Versuch dar, aus dem vorhandenen Material den exakten Beweis zu liefern, daß Schlaf alleiniger Verfasser des Dramas „Die Familie Selicke“ ist. Hieraus ergibt sich ohne weiteres Schlafs Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas und damit die Rechtfertigung der ausführlichen Behandlung seiner späteren Bühnenwerke.

Im ersten Teile werden die Ansichten der zeitgenössischen Literaturhistoriker über das Zusammenarbeiten von Schlaf und Holz mitgeteilt und berichtigt. Im zweiten Teile folgt eine kritische Untersuchung und Sichtung des von Schlaf und Holz gelieferten Materials über ihre Zusammenarbeit. Der dritte Teil bietet die Analysen der sechs Dramen Schlafs

---

*) Die einzige Ausnahme bildet Lublinskis „Bilanz“, die den Sachverhalt annähernd richtig gibt, allerdings den Beweis schuldig bleibt und, was wichtiger ist, deren Darstellung von keinem der späteren Literarhistoriker auch nur erwähnt, viel weniger berücksichtigt wird.

und ihre Betrachtung unter den oben angegebenen Gesichtspunkten. In einem Schlußworte wird das dramatische Schaffen Schlafs zusammenfassend gewürdigt und in großen Zügen in sein Gesamtwerk eingeordnet. Ein bibliographischer Teil mit der Zusammenstellung der benutzten Literatur beschließt das Ganze.

HAUPTTEIL I

DAS ZUSAMMENARBEITEN VON SCHLAF UND HOLZ IN DER DARSTELLUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN LITERARHISTORIKER

Auf die Bedeutsamkeit der „Familie Selicke" für die Entwicklung des deutschen Dramas ist in der Einleitung hingewiesen worden. Um so auffälliger ist, daß keiner der zeitgenössischen Literarhistoriker und Kritiker, Samuel Lublinski ausgenommen, sich der Mühe unterzogen zu haben scheint, nach ihrem wahren Verfasser zu forschen, obwohl das von Schlaf und Holz seit 1898 in ihren polemischen Schriften veröffentlichte Material eine unparteiische Prüfung des Tatbestandes nicht nur zuließ, sondern gebieterisch forderte. Eine Literaturgeschichte, die sich rein auf das W e r k beschränken würde, ohne auf seine mannigfachen Beziehungen zum Autor einzugehen, könnte einer solchen Untersuchung entraten. Die Literarhistoriker des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts richteten jedoch ihr Hauptaugenmerk auf die Individualität des Dichters, die schöpferische Persönlichkeit, aus der sie das Werk ableiteten, durch die sie es zu erklären und zu verdeutlichen suchten. Ob ein solches Verfahren dem eigentlichen Wesen der Literaturgeschichte entspricht, ob es nicht vielmehr bedenklich stark hinübergreift in das Gebiet der Psychologie des Künstlers und des Schöpfertums, möge hier unberücksichtigt bleiben. Von einer Betrachtungsweise unter diesen Gesichtspunkten muß jedoch unter allen Umständen verlangt werden, daß sie, falls über die Urheberschaft eines Werkes irgendwelche Zweifel bestehen, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln den Tatsachen nachgeht und sie der Wahrheit gemäß darstellt. Im Falle Schlaf—Holz ist das nicht geschehen; man hat kritiklos die einmal verbreitete Ansicht übernommen und weitergegeben.

Im folgenden sei eine zusammenfassende Übersicht über die Darstellungen des Zusammenarbeitens von Schlaf und Holz und die Entstehungsgeschichte der „Familie Selicke“ gegeben; sie reicht von 1892 bis 1922. Die Anordnung ist chronologisch, dem historischen Charakter des ersten Teils dieser Arbeit entsprechend; bei Neuauflagen war für die Einordnung deren Erscheinungsjahr maßgebend. Von einer systematischen Anordnung wurde abgesehen, weil eine solche bei der ungewöhnlichen Verschiedenheit der Ansichten nur verwirrend gewirkt hätte. Die Meinungen schwanken außerordentlich. Die überwiegende Mehrzahl schreibt beiden Verfassern den gleichen Anteil zu: „Die Familie Selicke“ ist für sie ein Werk von „Holz und Schlaf“; einige zeigen Sympathien für Schlaf, andere wieder für Holz. Eine einzige Stimme (Lublinski) erkennt das Werk seinem wahren Verfasser zu; mehrere entscheiden sich für Holz. Bei einigen finden sich nur allgemeine Andeutungen über das Zusammenarbeiten, ohne daß auf ein bestimmtes Werk eingegangen würde — und Adolf Stern glaubt Schlaf und Holz ganz übergehen zu dürfen.

Historisch fest steht, daß Arno Holz und Johannes Schlaf sich 1887 zu gemeinsamer Arbeit zusammenschlossen und im Winter 1887/88 eine Anzahl Novellen schufen, von denen drei („Papa Hamlet“, „Der erste Schultag“, „Ein Tod“) 1889, betitelt „Papa Hamlet“, unter dem Pseudonym „Bjarne P. Holmsen“ veröffentlicht wurden. Das Drama „Die Familie Selicke“, ein Werk Johannes Schlafs, das nur pro forma, um es gleichfalls als ein „gemeinsames“ Werk gelten zu lassen, von Holz mit einigen unbedeutenden Feilen versehen wurde, (s. Hauptteil II) erschien in erster und zweiter Auflage 1890 im Verlag Wilhelm Ißleib, Berlin; ein dritte sowie eine vierte Auflage erschienen 1892, worauf das Werk in den alle „gemeinsamen“ Arbeiten von Schlaf und Holz umfassenden Sammelband „Neue Gleise“ aufgenommen wurde (Berlin 1892, F. Fontane). Aufgeführt wurde das Werk am 7. April 1890 durch die „Freie Bühne“ in Berlin.

Die erste Stimme, die Zweifel an dem gleichen Anteil beider Autoren an der „Familie Selicke“ äußerte, war die Alfred Kerrs, der nach Kurt Martens' Urteil (Die deutsche Literatur unserer Zeit p. 514) der einzige ist, „der heute den Namen einer kritischen Persönlichkeit verdient“. In einem Artikel „Die Zeitschriften und die Literatur“ (Magazin f. Lit. 16. Juli 1892) schrieb Kerr: „ Die Unteren endlich führt

Johannes Schlaf im Meister Oelze vor. Wieder Schlafs alte Merkmale: deskriptive Meisterschaft und dramatische Impotenz. Die Familie Selicke ist gegen diesen Meister Oelze ein stürmisch belebtes Schauspiel. Also kein Drama, aber vielleicht eine belangvolle Studie mehr zu dem künftigen, vertieften Drama, das andere schreiben werden. Wertvoll war mir die Erkenntnis, daß Schlaf an der Eigenart der bisherigen Arbeiten viel größeren Anteil hat, als Kollege Holz." (Gesp. v. Verf.) Diese vereinzelte Stimme, gegen die Holz vergeblich zu protestieren versuchte (vgl. Hauptteil II p. 33) verhallte ungehört. Die Äußerung findet hier nur Erwähnung, weil kein Geringerer als Kerr sie tat, und weil sie eine gewisse Rolle in Holz' Polemik gegen Schlaf spielt. (Holz, Johannes Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel, p. 3 ff.)

Der erste Historiker, der das Zusammenarbeiten Schlafs und Holz' bearbeitete, ist Berthold Litzmann (Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart, 1897); er schreibt p. 162: „Die Buchausgabe (von Hauptmanns ‚Vor Sonnenaufgang' d. Verf.) ist gezeichnet: ‚Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von Papa Hamlet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung.' Unter dieser skandinavischen Flagge verbirgt sich bekanntlich die Kompagniefirma zweier nurdeutscher Schriftsteller, Arno Holz und Johannes Schlaf, von denen der erstere als Lyriker entschieden ernste Beachtung verdient. Dagegen ist er als Theoretiker des Naturalismus und in Gemeinschaft mit besagtem Schlaf als Praktiker eine von den unerquicklichsten Erscheinungen der neuesten Literaturbewegung." Die Skizzen werden hierauf charakterisiert, ohne daß die „Familie Selicke", die Litzmann auch im weiteren Verlauf seiner Ausführungen nicht berücksichtigt, erwähnt würde.

Edgar Steiger (Das Werden des neuen Dramas, 1898) führt Bd. II p. 277 ff. aus: „Ist Sudermann der kluge Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen, der berechnende Theatraliker, der sich den Launen und Gewohnheiten des Publikums anzubequemen sucht, so sind Holz und Schlaf die verkörperte naturalistische Rücksichtslosigkeit. Der künftige Geschichtsschreiber des deutschen Naturalismus wird ihre beiden Namen zuerst vor allen anderen nennen müssen. Denn noch bevor Gerhart Hauptmann mit seinem „Sonnenaufgang" erschien, hatten sie in der „Familie

Selicke“ das erste klassische Beispiel eines streng durchgeführten naturalistischen Stils gegeben. Alles, was sich vorher selber unter diesem Namen angepriesen hatte — ich erinnere nur an Bleibtreu und Alberti —, war ein Tappen im Dunkeln, ein Suchen und Nichtfinden gewesen. Erst als Arno Holz die Novellensammlung „Papa Hamlet“ veröffentlichte — er gab sie, um das deutsche Publikum und dessen literarische Fremdländerei zu hänseln, für eine Übersetzung aus dem Norwegischen aus—, da wußte man endlich, was man sich unter dem viel mißbrauchten Worte vorzustellen hatte, ... die Familie Selicke übertrug den neuentdeckten Kunststil auf das Theater“. Steiger irrt in zwei Punkten: einmal erschien Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ ein halbes Jahr vor der „Familie Selicke“; sodann veröffentlichte nicht Arno Holz „Papa Hamlet“, sondern Bjarne P. Holmsen, hinter welchem Pseudonym sich Schlaf und Holz verbargen.

Paul Schlenther gibt in seiner Hauptmann-Biographie (3. Aufl. 1898) eine eingehende Schilderung von Schlaf und Holz und ihrem Verhältnis zu Hauptmann. Er berichtet, wie Hauptmann in den ersten Frühjahrswochen 1889 nach Berlin gekommen sei, wo er in Niederschönhausen Arno Holz kennengelernt habe (p. 60), „der in seiner ‚Bude‘ in Hauptmanns Gegenwart eine Reihe kleiner Skizzen vorlas, die er gemeinschaftlich mit seinem etwas älteren Freund und Stubengenossen Johannes Schlaf aus Magdeburg verfaßt hatte ... Mehr noch als diese Skizzen ... mögen auf Gerhart Hauptmann die eindringlichen Reden gewirkt haben, in welchen Arno Holz seine Kunsttheorie entwickelte“ . . p. 61 folgt eine Charakterisierung Holz’, p. 72 eine außerordentlich interessante Mitteilung, die ein bemerkenswertes Streiflicht auf Holz wirft: „Auch Holz fühlte sich durch das eigene Prinzip zum dramatischen Schaffen hingedrängt. Für Compagniarbeit eingenommen, wie er war, und durch die Fügsamkeit des sanften, sinnigen Johannes Schlaf daran gewöhnt, schlug er vor, mit Gerhart gemeinschaftlich ein Drama nach allen Regeln der neuen Kunst abzufassen. Vor diesem dämonischen Antrag, dem er anfangs bereitwillig entgegenkam, den er wol gar herausgefordert hatte, bewahrte den anderen sein guter Stern ... Mit scheuem Respect vor dem überlegenen Kunstverstande des strammen Rastenburgers teilte er seinen Stoff nicht, wie er von Hamburg aus brieflich zugesagt hatte, dem neuen Kameraden mit, sondern flüchtete sich wieder nach Berge-

dorf zu Eltern und Geschwistern. In kürzester Zeit... brachte er das Drama ziemlich fertig mit nach Erkner."

1899 erschien Franz Servaes' „Praeludien", die zwei Essays über Holz und Schlaf enthielten. p. 79 ff. heißt es über Holz: „Das Glück war ihm günstig. Er fand, um zu seinem Ziele zu gelangen, einen Helfer und Freund, der ganz auf seine Ideen einging und die eigene rezeptive und schöpferische Kraft vollkommen in das neue Werk aufgehen ließ: Johannes Schlaf. Die Initiative war ganz von Holz ausgegangen. Allein bei seiner lebhaften, aktiv auf die Dinge eindringenden Art, bei seinem natürlichen Hang zur Satire und gewissermaßen zur Vergewaltigung, kurz bei seinem etwas unbescheidenem Temperament (gesp. v. Verf.), mußte ihm der Genosse hoch willkommen sein, der, pflanzenhaft still und leise träumend, die Welt der Dinge in sich hineinsaugte, ihr Bild in sich trug gleich einem Unterpfand heiligen Lebens und es dann fromm wieder nach außen zu geben wußte, unverzerrt und unverwelkt, durchsättigt mit dem warmen Blutstrom der Individualität. Schlaf war gleichsam das Erdreich, in das Holz seinen Samen warf, das ihm den Samen entkeimte, und in Früchten wieder zutrug. Ohne Holz — hätte Schlaf vielleicht nie gewußt, wohin mit seinen Kräften, ohne Schlaf — hätte Holz sein inneres Wollen vielleicht nie zur ausdrucksvollen Wirklichkeit führen können (gesp. v. Verf. Anmkg.: Man unterstreiche das erste „vielleicht" und lasse das zweite fortfallen, und man hat den Tatbestand). Was ich da sage, klingt ein wenig apodiktisch. Im Leben sind die Verhältnisse natürlich tausendfach komplizierter, nüancierter. Wenn Holz und Schlaf sich ergänzten, durch den Gegensatz, meinetwegen: als Mann und Weib — so fanden sie sich doch zusammen, durch ihr Gemeinsames, und diesmal als Mann zu Mann." Servaes schildert hierauf kurz das Zusammenleben der beiden Dichter, wobei er im wesentlichen der von Holz in seinen „Kunst"-Buch gegebenen Darstellung folgt. p. 88 ff. beurteilt er „Die Familie Selicke" als ein gemeinsames Werk. Im Essay „Schlaf" schreibt er p. 110: „Die Menge sieht in ihm stets noch ausschließlich den Mitverfasser der ‚Familie Selicke'."

Adalbert von Hanstein wurde mit seinem 1900 erschienenen Buche der erste Geschichtsschreiber des „Jüngsten Deutschland". p. 146 schildert er ausführlich die Entstehung von Holz' Kunstprinzip nach Zitaten aus dessen

„Kunst“-Buch. p. 152 heißt es: „Und so kettet sich der Name von Arno Holz von jetzt ab unzertrennbar an den seines Genossen Johannes Schlaf“, und p. 153: „So schön und beneidenswert dies Zusammenleben der beiden Freunde war, so verhängnisvoll war ihr geistiges Kompagniegeschäft. Goethe und Schiller hatten auch trotz innigsten geistigen Zusammenlebens doch in ihren Schöpfungen stark und frei jeder seine Eigenart herausgearbeitet. Diese beiden modernsten Dioskuren aber wuchsen zusammen zu einer Person und verloren dadurch noch mehr von ihrer geistigen Selbständigkeit, die schon durch die Schnürbrust des engen Gesetzes jedes freien Atemzuges beraubt war.“ Daran schließt sich zunächst ein Zitat aus Holz’ „Kunst“-Buch über das Zusammenleben, darauf p. 154 ff. eine Kritik des „Papa Hamlet“. p. 179 wird von der „Familie Selicke“ von „Holz und Schlaf“ gesprochen, p. 229 wird der „Geschundene Pegasus“ erwähnt als „Ein Tag aus dem Leben der beiden Dichter der ‚Familie Selicke‘“.

In seinem ersten großen kritischen Werke „Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert“ (1900) schreibt Samuel Lublinski IV p. 176: „Bekanntlich entdeckten eines Tages Arno Holz, der Ostpreuße, und Johannes Schlaf, der Magdeburger, daß sogar Zola und Ibsen ihre Menschen noch zu sehr ‚Papiersprache‘ sprechen ließen,“ und gibt im folgenden eine eingehende Darstellung des konsequenten Naturalismus und seines Stilwollens, ohne einen Titel zu nennen.

Adolf Stern erwähnt in seinem 1901 erschienenen Nachtrag zu A. F. C. Vilmars „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“: „Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart“ weder Schlaf noch Holz.

In Michael Georg Conrads temperamentvoll geschriebener Studie „Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann“ (1902) findet sich p. 77 folgender Abschnitt: „In aller Stille hatte sich der ursprüngliche Mitarbeiter der ‚Gesellschaft‘, Johannes Schlaf, mit dem hochbegabten, benediktinerhaft gelehrten und fleißigen Arno Holz zusammengetan und mit unsäglichem Eifer, Scharfsinn und eiserner Konsequenz den Katechismus der neuen deutschen naturalistischen Kunst ausgearbeitet. Das wurde der spezifische Berliner oder spätere höchst persönliche Arno Holz-Ton in der Erneuerung unserer Dramatik und Lyrik. — Der erste geniale Schüler, der zu den beiden Einsiedlern kam, und von ihnen

mit den tiefsten Geheimnissen ihres Wissens und Könnens begnadet wurde, war Gerhart Hauptmann.“

Wilhelm Bölsche berichtet in „Hinter der Weltstadt“ (1904) p. 99: „Unlängst ist mir eine Novellensammlung zu Gesicht gekommen ‚Papa Hamlet‘ von Holmsen (hinter dem Pseudonym steckt einer der fanatischsten jüngeren Realisten); diese Novellen nähern sich aufs äußerste dem Drama, und auch das ohne Schaden. (Gemeint ist Arno Holz, dessen ‚Papa Hamlet‘ anonym erschienen war; der oberflächliche Satz wird der Bedeutung des Buches natürlich in keiner Weise gerecht.)“ —

Die erste und bislang einzige Darstellung des Zusammenarbeitens von Schlaf und Holz, die den Tatsachen annähernd entspricht, gab Samuel Lublinski in seinem groß angelegten, aufschlußreichen Werk „Die Bilanz der Moderne“. p. 66 ff. schildert er den Ursprung von Holz' Kunsttheorie, p. 76 berichtet er über die Bedingungen der Zusammenarbeit und diese selbst: „Jedenfalls, der junge Dichter (Holz) hatte sein Ziel gefunden und machte sich mit Energie an die Arbeit. Er begann einen neuen Roman, der ‚Illusionen‘ betitelt war, und er ließ es sich schwer und sauer genug damit werden, und sein künstlerisches Gewissen lag beständig auf der Lauer, um dem Autor ja keine konventionelle Sprachform durchgehen zu lassen. Wie Holz selbst diesen Zustand später einmal ausführlich geschildert hat: ‚Bei jedem Satz, den ich niederschrieb, gähnten um mich Abgründe, jede Wendung, die ich aus mir riß, schien mir ein Ungeheuer, jedes Wort hatte die Niedertracht, in hundert Wendungen zu schillern, jede Silbe gab mir Probleme auf.‘ Er war oft in so verzweifelter Stimmung, daß er sich, nach einem Ausdruck von Johannes Schlaf, am liebsten hätte aufhängen mögen. Schließlich verzichtete er darauf, der neuen Form auch gleich einen neuen Inhalt zu finden und konzentrierte seine Kraft zunächst einmal auf die Form allein. In dieser Lage wäre ihm nach seinem drastischen Bekenntnis selbst der ledernste Polizeibericht als Unterlage willkommen gewesen, um ihn zu stilisieren und die neue Form an ihm aufzuweisen. Mit allem, was in unbefangener Ahnungslosigkeit andere zu Papier gebracht hatten, war ihm eine Vorarbeit abgenommen, an die er sonst, bei seinem damaligen Seelenzustand, den besten Teil seiner Kraft verschwendet hätte. Immerhin war es ein glücklicher Zufall, daß nicht ein lederner Polizeibericht in seine Hände fiel, sondern das

Romankapitel eines jungen Schriftstellers, der damals stark in Gefahr schwebte als Familienblattdichter sein Talent vor der Zeit zu verflachen. Johannes Schlaf ließ sich aber zum Segen für die deutsche Literatur überreden, und anstatt während der Universitätsferien zu seinen Familienangehörigen nach Magdeburg abzudampfen, hielt er es für klüger, nach Pankow bei Berlin hinauszupilgern und sich in Holzens kleiner ‚Bude' einzuquartieren." ... p. 78: „Zunächst entstanden eine Reihe von Novellen, deren Veröffentlichung unter den beiden Sammelnamen ‚Papierne Passion' und ‚Papa Hamlet' erfolgte. Später erschien dann das Drama ‚Familie Selicke', und die Gesamtheit dieser Arbeiten wurde unter dem Titel ‚Neue Gleise' in einem gemeinsamen Bande herausgegeben. Dieses Buch ist dadurch zum dokumentarischen Zeugnis einer ganzen Literaturperiode geworden. ... Auch hat die naturalistische Novelle in den ‚Neuen Gleisen' ihre schlechtweg klassische Form gefunden, und die ‚Familie Selicke' ist in ihrer Stilreinheit nachmals nur noch von den ‚Webern' übertroffen worden." Hierauf folgen p. 79 Analyse der Novellen und Kritik ihrer Technik. p. 85 schließt Lublinski: „Der Naturalismus war nur die erste Form dieser neuen, aus psychischem Bedürfnis herausgeborenen Technik, die sich nachmals der mannigfaltigsten Entwicklungen fähig erwies. Der Vater aber des neuen Stils und damit der modernen Literatur war Arno Holz" — eine Ansicht, die Lublinski später („Holz und Schlaf", 1905) korrigiert hat. Es folgen Ausführungen über die neuartige Behandlung des Dialogs in den Novellen und seine wichtige Rolle. p. 87 fährt Lublinski fort: „Der Wunsch, die Unmittelbarkeit der Situation immer noch mehr zu steigern, führte zu einer immer stärkeren Ausnutzung dieser neuen Dialogform, und eines schönen Tages entdeckte Johannes Schlaf, daß sich unter seiner Feder eine naturalistische Novelle nach und nach in lauter Dialoge auflöste, und die erzählenden Arabesken schrumpften immer mehr zusammen, bis sie zu rechtschaffenen Regiebemerkungen geworden waren. Das war die ‚Papierne Passion', dieser merkwürdige Zwitter, der jetzt an der Spitze der ‚Neuen Gleise' steht. Schlaf merkte etwas und rief Holz, um ihn auf das interessante Phänomen aufmerksam zu machen. Die beiden Freunde erkannten sofort, um was es sich hier handelte, und was sich vorbereitete. Schnell war ihr Entschluß gefaßt, den neuen Stil auf das Drama zu übertragen und so auch auf der Bühne eine

Revolution hervorzurufen. Holz verabredete mit Schlaf einen gemeinsamen Plan, aber er selbst, mit seinem durchaus subjektiven Naturell, war zum Dramatiker nicht geboren, und ohne Schlaf wäre aus der Absicht nichts geworden. Dieser war es allein (gesp. v. Verf.), der nach dem gemeinsam durchgesprochenen Plan ‚Die Familie Selicke' geschaffen hat. Holz erkannte, daß sein hochbegabter Schüler die neue Technik vollkommen beherrschte, und es bedurfte nur an einigen unerheblichen Stellen des ersten und dritten Aktes einer gemeinsamen Feile. Johannes Schlaf ist also der eigentliche Schöpfer von der ‚Familie Selicke' (gesp. v. Verf.), wenn auch der unmittelbare Anteil von Arno Holz gar nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Der Entdecker der neuen Technik und hervorragende Artist war gewiß viel weniger als Johannes Schlaf ein geborener Dramatiker, aber ohne seine gewaltige und zwingende Anregung wäre die ‚Familie Selicke' niemals entstanden ... Einige Jahre hernach veröffentlichte Johannes Schlaf sein Drama ‚Meister Oelze', und noch etwas später Gerhart Hauptmann ‚Die Weber', womit das naturalistische Drama seinen natürlichen Gipfel und Abschluß erreichte."

Eine Auseinandersetzung mit Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" schließt sich an. p. 92 heißt es: „Vor dem Erscheinen der ‚Weber', das muß mit aller Schärfe ausgesprochen werden, war der eigentliche Vertreter des naturalistischen Dramas nicht Gerhart Hauptmann, sondern Johannes Schlaf." Lublinski schließt mit einer Analyse und einer kritischen Zergliederung der „Familie Selicke".

Das Jahr 1905 brachte Louis Benoist-Hannappiers „Le drame naturaliste en Allemagne", bislang das weitaus vollständigste, am weitesten und tiefsten greifende, allen deutschen Darstellungen unendlich überlegene Buch, das jenes Zeitalter behandelt. Benoist-Hannappier führt „Die Familie Selicke" im Register (p. 307) unter Schlafs Namen an, nicht unter Holz'. Im zweiten Kapitel seines Werkes p. 39 setzt er sich mit Holz' Kunstprinzip auseinander. p. 43 ff. berichtet er über das Zusammenarbeiten: „Or, voici que, durant l'hiver de 1886—87 (1887—88 Anm. d. Verf.), le bruit se répand, parmis ces jeunes, qu' Arno Holz, le poète lyrique, l'auteur, à peine connu, du ‚Buch der Zeit' (1885) vient, dans sa ‚Bude' de Niederschoenhausen, d'imaginer un réalisme plus intransigeant encore que celui de Zola et d'Ibsen, le ‚réalisme conséquent', et qu'il est en train de passer la théorie

à l'application. En effet, après avoir converti à ses idées son ami Johannes Schlaf, Holz se l'adjoint comme collaborateur ... les fruits de cette collaboration, qui dura quatre années ont été réunis plus tard sous le titre de ‚Neue Gleise' (Voies nouvelles)." Es folgen Analyse und Kritik von „Papa Hamlet", wobei stets die Rede von „Holz et Schlaf" ist. Unter Berufung auf Schlafs autobiographische Mitteilungen (Lit. Echo, 15. Juli 1902) fährt er p. 53 fort: „Holz avait de bonne heure songé, lui aussi, à appliquer en drame sa théorie du naturalisme conséquent. Ayant appris que Hauptmann roulait dans sa tête un projet de pièce, il lui avait offert sa collaboration. Mais Hauptmann préféra garder son idée pour lui et écrire seul, ‚Der Saemann' (‚Le Semeur' titre primitif de ‚Vor Sonnenaufgang'). Schlaf, alors, proposa, de sa côté, à Holz, un sujet de pièce, et c'est ainsi que la deuxième application du naturalisme conséquent ‚Die Familie Selicke', vit le jour." p. 61 wird die „Familie Selicke de Holz et Schlaf" erwähnt, p. 62 folgen Analyse und Kritik des Dramas. p. 63 heißt es: „Du premier coup Holz et Schlaf se révélaient inhabiles à populariser leur esthétique du drama, et cela pour deux raisons: parce qu'ils la voulaient appliquer avec une logique aveugle, et, défaut plus incorrigeable, parce qu'ils n' étaient, ni l'un ni l'autre, ce qu'on appelle des hommes de théâtre. Ils possèdent tous deux un tempérament essentiellement lyrique. Ce à quoi ils excellent ~~ici~~, c'est à créer une ‚Stimmung', une atmosphère spéciale, grise et sombre comme un jour d'hiver, incomfortable et resserrée comme la demeure des pauvres gens. A vrai dire, cette qualité semble surtout appartenir à Schlaf; on s'en apercevra par la suite, quand, s'étant brouillés, les deux amis d'autrefois tenteront à nouveau, chacun de son côté, fortune au théâtre, Holz une seule fois, Schlaf à différentes reprises. Par compte le goût du mystique, du fantastique, du bizarre, que Schlaf a en propre, se trouve heureusement contrebalancé par l'influence de Holz dans cette oeuvre écrite en commun, oeuvre à laquelle il faudra toujours se reporter de préférence si l'on veut étudier, dans son échantillon le plus caractéristique, le plus adéquat à la théorie, le naturalisme conséquent appliqué au théâtre." Bei einer späteren Erwähnung heißt es p. 69: „Holz et Schlaf", dagegen erscheint p. 140 „Die Familie Selicke" als ein Werk Schlafs: „Nous pouvons approximativement, déterminer la date à partir de laquelle Schlaf songe à systématiser ce que déjà dans ‚Die Familie Selicke' et

‚Meister Oelze‘, il avait fait d’instinct, ou sous l’influence des premières pièces de Maeterlinck.“ p. 175 und p. 176 wird nur der Titel des Dramas genannt, ohne Angabe der Verfasser; p. 185 schreibt Hannappier jedoch: „Cet éloge de radicalisme, Schlaf le mériterait davantage encore. Je ne sais rien de plus objectiv que ‚Die Familie Selicke‘, ‚Meister Oelze‘, ‚Der Bann‘.“ p. 175 spricht er von „Holz et Schlaf et Die Familie Selicke“, p. 239 gibt er die Übersetzung einer Seite des Dramas, ohne den Verfasser zu nennen, p. 296 spricht er im Zusammenhang mit einer zitierten Äußerung Schlafs über eine Berliner Aufführung von Zolas „Thérèse Raquin“ von „l’un des auteurs de ‚Die Familie Selicke‘“. p. 232 wird ein Urteil Franz Servaes’ über das Drama zitiert, p. 342 und p. 357 wird dieses selbst erwähnt, jedesmal ohne Verfasserangabe.

Rudolf Lothar (Das deutsche Drama der Gegenwart, 1905) schreibt p. 2: „Reinhold Lenz stürmt gegen das regelrechte Drama, das Theaterstück wo ‚alles sich um die Fabel dreht‘, als wäre er zu den Füßen von Holz und Schlaf gesessen“, und p. 26: „Die Begründer des neuen Stils im Drama waren Arno Holz und Johannes Schlaf. Sie wurden die Meister des naturalistischen Pointillismus auf der Bühne. Die „Familie Selicke“ und „Meister Oelze“ sind die typischen Beispiele, erste Versuche und gleichzeitig höchste Stufe der neuen Technik. Hauptmann war nur ein Schüler von Arno Holz, wie er ein Schüler von Zola und Ibsen war.“ p. 133: „Er (Hauptmann) hat die Technik, als deren Meister er gilt, von Arno Holz und Johannes Schlaf gelernt, ja, man kann sogar sagen, daß er seine Lehrer kaum erreicht hat.“ Diese Bemerkungen sind in bezug auf Hauptmann durchaus zutreffend, in bezug auf Schlaf und Holz höchst unklar: man könnte versucht sein, die erwähnten Dramen beide für „gemeinsame Werke“ zu halten.

Adolf Stern erwähnt in seiner „Allgemeinen Literaturgeschichte“ (1906) weder Holz noch Schlaf; in Adolf Bartels’ „Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur“ (1906) heißt es über Schlaf (VIII. Buch p. 730): „Mit Holz gemeinschaftlich gab er, wie erwähnt, ‚Papa Hamlet‘, Novellen, ‚Die Familie Selicke‘, Drama, ‚Neue Gleise‘, auch einen Roman ‚Junge Leute‘, 1890, und ‚Der geschundene Pegasus‘.“ Hierzu ist zu bemerken, daß der Roman „Junge Leute“, abgesehen von uneingestandenen Jugendwerken, die zum Teil in „Schorers Familienblatt“ veröffentlicht wur-

den, Schlafs erste selbständige epische Arbeit größeren Umfanges ist; das Buch erschien 1890 (288 S. Berlin, A. Zoberbier) und wurde später von Schlaf zurückgekauft und dem Einstampfen übergeben. — Über Arno Holz bemerkt Bartels (ebendort): „Dann schrieb er gemeinschaftlich mit Johannes Schlaf ‚Papa Hamlet', Novellen, Lpzg. 1889, unter d. Pseud. Bjarne P. Holmsen, ‚Die Familie Selicke', Drama, 1. Auff. 8. April 1890, Druck, Berlin 1890, ‚Neue Gleise', Berlin 1891, ‚Der geschundene Pegasus', mit Bildern von Schlaf, Berlin 1892." Auch hier irrt Bartels. Die Uraufführung der „Familie Selicke" fand am **7.** April 1890 statt (cf. p. 9, ferner erschien der Sammelband „Neue Gleise" erst 1892.

Otto von Leixner (Geschichte der deutschen Literatur, 1906) schreibt p. 1048: „Der ‚konsequente Naturalismus' hat seinen höchsten Gipfel in einem Stücke erreicht, das die Art des ‚Papa Hamlet' auf die Bühne verpflanzte. Es stammt von Arno Holz und Johannes Schlaf (geb. am 2. Dezember 1862 in Querfurt) ‚Die Familie Selicke'". Da Leixner das Drama im Zusammenhang mit Schlafs übrigen Werken anführt, und außerdem im Gegensatz zu dem Holz' Schlafs Namen fettdruckt, mag er Schlaf den Hauptanteil an der „Familie Selicke" zuschreiben. Zu berichtigen ist das Datum: Johannes Schlaf wurde am 21. Juni 1862 geboren.

In seinem Buche „Das moderne Drama" (1908) bringt Robert F. Arnold p. 162 ff. eine eingehende Auseinandersetzung mit Holz' Kunstprinzip p. 166 heißt es: „So ist an der Theorie des konsequenten Naturalismus, wie sie Holz mit anerkennenswerter Energie und seltener Charakterfestigkeit, wehrhaft um sich hauend wie Hagen und fröhlich wie Volker, geschaffen und verteidigt hat, das Gute nicht eigentlich neu und das Neue nicht eigentlich überall ‚gut', und dasselbe gilt auch von den literarhistorisch sehr wichtigen Dichtungen, mit denen gleichsam die Probe auf die Richtigkeit seiner Berechnungen gemacht werden sollte, Dichtungen, die Holz seit dem Winter 1887 in schönem, an die treue Brüderlichkeit der Goncourts und Harts mahnendem Verein mit dem Querfurter Johannes Schlaf (geb. 1862) schuf. (Anm.: höchst unerfreuliche Polemik hat später den Anteil beider Dichter an den Kompagniearbeiten nicht etwa deutlicher, sondern ganz unkenntlich gemacht.)" Ob das der Fall ist, wird der zweite Hauptabschnitt dieser Arbeit beweisen. p. 190 spricht Arnold von dem „von Holz ersonne-

nen, von Holz und Schlaf ins Werk gesetzten ‚konsequenten' Naturalismus". p. 194: „Genau um ein hab Jahr später (nach Hauptmanns ‚Vor Sonnenaufgang' Anm. d. Verf.) brachten Holz und Schlaf ihren dramatischen Erstling auf die Bühne (7. April 1890), ‚Die Familie Selicke' (Anm.: Im selben Jahre auch in Buchform, dann 1892 mit der ‚Papiernen Passion' und ‚Papa Hamlet' vereinigt unter dem Titel ‚Neue Gleise'.)" Richtigzustellen ist, daß die „Neuen Gleise" außer den genannten Stücken auch alle anderen von Schlaf und Holz „gemeinsam" gearbeiteten Dichtungen enthalten.

Maurice Muret (La littérature allemande d'aujourd'hui, Paris 1909) gibt p. 301 ff. eine Schilderung des Entstehens von „Papa Hamlet". p. 308 heißt es: „MM. Holz et Schlaf en écrivant la ‚Familie Selicke'." p. 312 beginnt Murets Bericht über den Streit: „La Famille Selicke une fois jouée, les frères siamois du naturalisme se séparèrent. Ils avaient excité l'admiration par l' intimité et désintéressement de leur colloboration. Ils devaient surprendre par l'âpreté de leurs discordes, la férocité de leurs vengeances rétrospectives... Les choses se gâtèrent de plus en plus au cours des années suivantes. Enfin, en septembre 1898 M. Johannes Schlaf, dans un article publié par la Zukunft, mettait, comme on dit vulgairement les pieds dans le plat. M. Schlaf s'y donnait pour l'auteur de tout ce que les ‚Neue Gleise' contiennent de remarquable. Il était tout particulièrement l'authentique et seul initiateur du ‚nouveau drame allemand'. Mr. Arno Holz, tout de suite, releva le gant. Et l'on vit le principe masculin dire au principe féminin ses quatre vérités. La reponse de M. Holz est intitulée ‚Johannes Schlaf, un châpitre nécessaire...' Mais il n'est pas nécessaire de s'attarder plus longtemps à cette polémique. La paternité du naturalisme allemand n'a rien de si glorieux. MM. Holz et Schlaf, revendiquant l'un et l'autre la ‚Familie Selicke' rappellent ces héros d'Homère qui se disputent la possession d'un mort. Les dépouilles opimes du naturalisme défunt ne méritaient point qu'on leur sacrifiât une amitié de jeunesse."

Es ist bedauerlich, daß Muret, dessen eingehende, sachliche Schilderung nicht genug gelobt werden kann, mit dieser billigen Entschuldigung einer Entscheidung im Falle Schlaf-Holz ausweicht.

Friedrich Kummers „Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts" (1909) bringt einen ausführlichen Bericht über das Zusammenarbeiten; p. 162 ff.:

„Doch hatte Holz etwas Kaltes, Klares, er wollte die Kunst wissenschaftlich ergründen. Ein eiserner Fleiß führte ihn aus dem Kreise der Kameraden in die Einsamkeit. Mit Johannes Schlaf vertieft sich Holz im Winter 1887 bis 1888 in Niederschönhausen in die Arbeit." Kummer zitiert dann einen Abschnitt aus Holz' „Kunst"-Buch und fährt fort: „Es entstanden damals in gemeinsamer Arbeit mit Johannes Schlaf die Skizzen: ‚Die papierne Passion', ‚Krumme Windgasse 20' u. a. m. Darauf folgte (um zu verblüffen und irrezuführen) als angebliche Übersetzung aus dem Norwegischen von Bjarne P. Holmsen, die Novellensammlung ‚Papa Hamlet' 1889 und abermals ein Jahr später das Drama ‚Die Familie Selicke'... Durch langjährige Freundschaft und nicht zum wenigsten auch durch Naturanlagen beeinflußt, waren Holz und Schlaf in jenen Jahren zu einer einzigen künstlerischen Persönlichkeit zusammengewachsen. Sicher ist, daß weder der eine noch der andere allein mit seiner Aufgabe fertig geworden wäre. Holz hatte sich mit Zolas Kunstlehre beschäftigt; er war theoretisch der neuen, farbig-impressionistischen Technik Herr. A b e r w e n n J o h a n n e s S c h l a f a u c h z u e r s t S c h ü l e r v o n A r n o H o l z w u r d e, s o w a r e r d o c h d e r e i g e n t l i c h g e b ä r e n d e T e i l (gesp. v. Verf.). Johannes Schlaf brachte die Kapitel eines Studentenromanes zu jener winterlichen Campagne in Niederschönhausen mit, und in gemeinsamer Arbeit bildeten beide das Fertige um. Dann, als sie von der neuen Kunst ‚imprägniert' waren, gingen sie an Neues. Wiederum machte Schlaf den ersten Entwurf, und Holz bildete mit ihm daraus das endgültige Werk. So kann man keinem von ihnen das alleinige Anrecht an die (sic!) konsequent naturalistische Kunstbehandlung zuschreiben. Das Zusammenwirken beider dauerte mehrere Jahre; es hörte naturgemäß auf, als das notwendige Ziel erreicht, als die erst so befremdende neue Technik von Hauptmann und anderen mit Erfolg angewendet worden und allen Anfechtungen zum Trotz siegreich geblieben war. Die Freunde trennten sich; sie blieben sich eine Zeitlang noch zugetan; jedoch in dem Maße, in dem die Allgemeingeltung der neuen Technik stieg, schwand die alte Kameradschaftlichkeit, und mit bitterem Wort suchten sie später den Anteil des anderen an den gemeinsamen Werken zu verringern. Beide wurden von harten Schicksalsschlägen getroffen. Holz geriet in äußerste Not. Verbittert klagte er 1896, (im Vorwort zu den ‚Sozial-

aristokraten', Anm. d. Verf.), daß ihm das Weiterschaffen unmöglich sei. Hatte doch sein Gedichtband ‚Buch der Zeit' mit 450 Seiten ihm nur 25 Mark Honorar gebracht! Schlaf, minder widerstandsfähig, verfiel einige Jahre in schwere Nervenkrisen. Dies war das trübe Schicksal zweier literarischer Pfadfinder." Über die „Familie Selicke" p. 164: „... das Neue (von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", Anm. d. Verf.) lag wesentlich im Stoff, nicht in der Form. Tiefer griff Arno Holz und im Bunde mit ihm Johannes Schlaf in den Skizzen ‚Papa Hamlet' und in dem Drama ‚Familie Selicke'." Eine kurze Inhaltsangabe des letzteren Werkes nebst einer Kritik schließen sich an, ohne daß Kummer auf die Entstehungsgeschichte eingeht.

Otto Hauser erwähnt in seiner „Weltgeschichte der Literatur" (1910) II. Bd. p. 255: „... die ‚Familie Selicke' von Arno Holz und Johannes Schlaf."

Friedrich Vogt und Max Koch würdigen in ihrer „Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart" (1897) Hauptmanns erste Dramen, Conrad und Bleibtreu, kennen aber weder Schlaf noch Holz. In der dritten Auflage ihres Werkes jedoch (1910) berichten sie p. 553: „Hauptmanns Genossen in der Erkner Zurückgezogenheit, aus deren Erlebnissen nach den Andeutungen in der Widmung des Stückes sich in den ‚Einsamen Menschen' manches widerspiegelt, Arno Holz und Johannes Schlaf, haben das Erstgeburtsrecht der Ausbildung des folgerichtigen Naturalismus für ihre eigenen Dramen ‚Familie Selicke' (1890) und ‚Meister Oelze' (1892) in Anspruch genommen." Hier findet sich also die gleiche Unklarheit, die p. 18 bei R. Lothar gerügt wurde. Vorher, p. 515/16 ist die Rede von einem Kreis von „Genossen wie Johannes Schlaf, Wilhelm Bölsche und Bruno Wille," die sich um Hauptmann geschart hätten.

Alfred Biese in seiner „Deutschen Literaturgeschichte" (1911) III. Bd. p. 508 schreibt: „Das Unechte und Flache seines (Holz'. Anm. d. Verf.) künstlerischen Wesens zeigte sich dann immer mehr, als er auf krampfhafte Weise nach neuer, auffälliger Kunstmache zu suchen begann und den ‚konsequenten Naturalismus' erfand, gemeinsam mit Johannes Schlaf (...), einem viel ernster zu nehmenden, dichterisch ringenden Geist." Nach einer kurzen Darstellung der Theorie und seiner Kritik des „Papa Hamlet" wird gesprochen von Dichtern „... wie Holz und Schlaf, die in ihrem

gemeinsamen ‚Drama‘ ‚Familie Selicke‘ ihrem Grundsatz Verstand, Kunst, Geschmack und alles opferten.“

K. Heinemanns „Deutsche Dichtung“ (1911) berichtet p. 250: „Die ersten Dichtungen, die diese Theorie verwirklichen sollten, sind von den beiden jungen Dichtern Arno Holz und Johannes Schlaf gemeinsam geschrieben; ... die ‚Papierne Passion‘ und ‚Familie Selicke‘ wollten die Musterdichtung für das neue Drama, ‚Papa Hamlet‘ für die Novelle und Skizze gelten.“ Hierzu ist zu bemerken, daß die „Papierne Passion“, das erste Stück der „Neuen Gleise“, kein Drama, sondern eine Novelle ist.

Max Koch schreibt in seiner „Geschichte der deutschen Literatur“ (1911) p. 239: „Die Forderung nach unbedingter Lebenswahrheit und unverschönter Spiegelung unserer zeitgenössischen Umgebung im Drama, wie sie in Hauptmanns Freundeskreis in Erkner bei Berlin von Arno Holz (‚Familie Selicke‘ 1890) und Johannes Schlaf (‚Meister Oelze‘ 1892) verfochten wurde, sah man in Hauptmanns anschaulicher Milieuschilderung erfüllt.“ Koch erklärt „Die Familie Selicke“ also ohne weiteres für ein Werk Holz’ und geht damit in der Nachlässigkeit den Quellen gegenüber am weitesten.

Albert Soergel widmet in seinem verdienstlichen Werke „Dichtung und Dichter der Zeit“ (1911) dem Zusammenarbeiten von Schlaf und Holz breiten Raum, ohne sich für den einen oder anderen zu entscheiden. p. 168 gibt er als „interessante Vorgeschichte des Dramas ‚Vor Sonnenaufgang‘ die seltsame Entdeckungsgeschichte des konsequenten Naturalismus“, indem er höchst lebendig die Entwicklung Holz’ von seinem Erstlingswerke „Klinginsherz“ bis zum Scheitern des Romans „Goldene Zeiten“ und der Entdeckung des Kunstprinzips (p. 177) schildert. Nachdem er dieses eingehend erklärt und ausgedeutet und als Mittel der Milieuschilderung, der Menschendarstellung betrachtet hat, fährt Soergel p. 180 fort: „Nichts ist nun für den Sinn, aber auch für die Grenzen der Holzschen Kunsttheorie und Technik bezeichnender, als die Tatsache, daß die praktischen Versuche, die diese Theorie begründen sollten, nicht von dem Entdecker der Theorie allein, sondern — ein Ausdruck gemeinsamer Arbeit — von zwei Künstlern herrühren konnten, von Holz und seinem Freunde Johannes Schlaf. Gemeinsames Arbeiten erlaubte gerade der Sinn der neuen Theorie, den man in die Worte fassen kann: Schule Auge und Ohr, daß

in der äußeren Erscheinung der Natur dir nichts entgehe, drücke aus, was du beobachtet hast, ohne Umschreibung, ohne Deutung, einfach, schlicht, wahr! Zu solchen Detailbeobachtungen des äußeren Lebens konnte man sich gegenseitig erziehen — auch jede Wissenschaft beginnt ja mit solcher Erziehung — hier, aber auch nur hier können die ‚Methoden im Erfassen und Wiedergeben des Erfaßten mit der Zeit die vollständig gleichen' werden, wie Holz von seiner und Schlafs Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, berichtete. Aber Holz irrte, wenn er in dem gleichen Resultat gemeinsamer Schulung der Beobachtung ‚geradezu' eine ‚Konsequenz' ihrer ‚Individualitäten, wenigstens in rein künstlerischen Beziehungen' konstatierte. So hatten einst die Goncourts sich eine eigene ihnen beiden gemeinsame Anschauungssprache geschaffen, so erzog Flaubert den gewiß doch ganz anders veranlagten jungen Maupassant zur scharfen Wiedergabe des Beobachteten, so schulten sich jetzt zwei, wie ihre Entwicklung beweisen sollte, ganz verschiedene Naturen wie Holz und Schlaf in täglichem Zusammenleben und Zusammenarbeiten." Soergel gibt hierauf eine Schilderung der gemeinschaftlichen Arbeit; er hält sich dabei streng an die von Holz in seinem „Kunst"-Buche gemachten Mitteilungen, ohne das von Schlaf in verschiedenen autobiographischen Aufsätzen (siehe Bibliographie) niedergelegte Material zu berücksichtigen. Über die Entstehung der „Familie Selicke" finden sich nur allgemeine Hinweise und Andeutungen p. 187: „Aus dem Dialog der Skizzen erwuchs der Dialog des Dramas — besser: er war damit gefunden. Und mit diesem Dialoge, der unkonzentrierten Umgangssprache, auch zugleich die Technik des neuen Dramas, die Technik des naturwahren, losen Nebeneinander." Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen bemerkt Soergel p. 536: „Arno Holz hatte zunächst nach der ‚Familie Selicke' einen großen Zyklus von Bühnenwerken geplant . . .", und schreibt das Werk damit Holz zu. Im Gegensatz dazu schreibt er p. 630 höchst unklar: „Aus den Skizzen der ‚Papiernen Passion' und des ‚Papa Hamlet' entwickelte sich das naturalistische Drama. ‚Die Familie Selicke' war der erste Versuch, Schlafs ‚Meister Oelze' bedeutet den Höhepunkt", und p. 628 heißt es: „Johannes Schlaf hat unter den bedeutenderen Dichtern, die gegen Ende der Achtziger Jahre aufkamen, eine besondere Stellung. Er wird gewöhnlich als Mitfinder des konsequenten Naturalismus genannt, jede Darstellung der

Literatur weist nachdrücklich auf das Schlafsche Element der ‚Neuen Gleise' hin, betont, wie in ihm mehr ursprüngliche Dichterkraft, mehr Wandlungskraft war als in Holz, hebt aus der Flut naturalistischer Werke den ‚Meister Oelze' als ‚Hauptwerk der Gattung' heraus." Die Polemik zwischen Schlaf und Holz sowie das Eintreten Lublinskis für den ersteren übergeht Soergel stillschweigend.

Georg Witkowski bemerkt in seiner „Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830" (1912) p. 103: „Dann erfand Holz und sein einige Jahre hindurch eng verbundener Mitarbeiter Johannes Schlaf das System des ‚konsequenten Naturalismus', von dem sogleich zu reden sein wird, und formulierte in der Schrift ‚Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze' den geistverlassensten Satz, in dem je ein ästhetisches Dogma zusammengefaßt wurde." Es folgt Holz' „Kunstprinzip" und eine Darstellung seiner weiteren Entwicklung. Die „Familie Selicke" wird mit einer flüchtigen Bemerkung abgetan (p. 109): „So schrieben Holz und Schlaf ... ‚Die Familie Selicke', ein jammervolles, durch die Langeweile der Alltäglichkeit peinigendes Familienbild, gruppiert um die Gestalt eines an Schwindsucht sterbenden Kindes." Mit der gleichen Kürze beliebt Witkowski „Die Familie Selicke" in seinem Buche „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts" abzutun. p. 110: „Die deutsche Dichtung war vertreten ... durch drei Schöpfungen bis dahin unbekannter Dichter, die treulich den Spuren des französischen und norwegischen Naturalismus folgten: ‚Die Familie Selicke', ein gemeinsames Werk von Arno Holz und Johannes Schlaf, das gleichgültige Vorgänge mit langweiliger Peinlichkeit darstellt und die beiden Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns".

Robert Riemann („Das 19. Jahrhundert der deutschen Literatur", 1912) schreibt p. 264: „Mit Johannes Schlaf ... entwickelte Holz gemeinsam seine Theorie der Kunst als der genauen, aber bis in die winzigsten Einzelheiten genauen Wiedergabe der Wirklichkeit. Die Freunde bewohnten eine ‚Bude' und schufen zusammen die angeblich aus dem Norwegischen übersetzten Erzählungen ‚Papa Hamlet' und das naturalistische Drama ‚Die Familie Selicke'." Dieser dürftigen Bemerkung schließt sich eine Inhaltsangabe an.

Rudolf Lehmann („Übersicht über die Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur", 1913) erwähnt

p. 148 kurz: „Als Begründer der (sic!) naturalistischen Dramas sind Arno Holz und Johannes Schlaf (‚Die Familie Selicke‘) zu betrachten.“ Ebenso kurz schreibt Friedrich Lienhard („Deutsche Dichtung“, 1917) p. 129: „Sie (die Werke der Dichter um M. G. Conrads ‚Gesellschaft‘. Anm. d. Verf.) waren rasch von einer eindringlicheren Kunstform verdrängt worden, die von Arno Holz und Johannes Schlaf ausging.“

Auch Waldemar Oehlke („Geschichte der deutschen Literatur“, 1919) begnügt sich mit einer kurzen Notiz. p. 375: „Gleichzeitig entdeckte Arno Holz ..., der stimmungsvolle Lyriker und Phantasusdichter, der zusammen mit Johannes Schlaf ... dem Verfasser des ‚Meister Oelze‘ ... und des ‚Frühling‘ ... das naturalistische Musterdrama ‚Familie Selicke‘ (1895) herausgab, das Gesetz der neuen Stilkunst, des Naturalismus.“ Das Erscheinungsjahr der „Familie Selicke“ ist falsch angegeben worden; das Drama erschien bereits 1890.

Auch Eduard Engels Angaben („Deutsche Literaturgeschichte“, 1920) sind äußerst knapp gehalten. p. 375: „Gegen das Ende der 80er Jahre machte ein Drama ‚Die Familie Selicke‘ wegen seiner möglichst naturgetreuen Wiedergabe des Alltagslebens und seiner Sprache vorübergehendes Aufsehen. Es rührt her von zwei gemeinsam dichtenden Freunden, die sich später entzweiten: Arno Holz ... und Johannes Schlaf ...“

Hans Röhl weiß in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ (1920) nur zu sagen: p. 315: „Der eigentliche Naturalismus ist künstlerisch unfruchtbar geblieben: ‚Familie Selicke‘, ein Drama von Arno Holz und Johannes Schlaf gemeinsam verfaßt, erscheint uns heute als Kunstverirrung.“ Für Röhl gilt das über Witkowski Gesagte, ebenso in mancher Beziehung für Carl Weitbrecht („Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts“, 1920), der im II. Bde. seines Werkes p. 140 schreibt: „... und eine gewisse Originalität dürfen Arno Holz und Johannes Schlaf beanspruchen, die sich unter dem gemeinsamen, skandinavisch klingenden Namen ‚Bjarne P. Holmson‘ (sic!) zum Dichten und Theoretisieren zusammengetan haben. Sie waren die verranntesten Verkündiger des Naturalismus, haben seine Ästhetik zu begründen versucht, und auf diese Ästhetik, so kindlich oder verdreht sie ist, hat Gerhart Hauptmann seinerzeit sich eingeschworen — dem Bjarne P. Holmson als dem ‚konse-

quenten (sic!) Naturalisten, hat er sein erstes Drama gewidmet."

Adolf Bartels („Die deutsche Dichtung der Gegenwart", 1921) bemerkt p. 17: „Die Schöpfer der neuen impressionistischen Technik in Deutschland sind bekanntlich Arno Holz und Johannes Schlaf durch die Novellen ‚Papa Hamlet', die 1889 erschienen. Sie gaben darauf noch das naturalistische Drama ‚Familie Selicke' gemeinschaftlich . . ."

Widerspruchsvoll sind die Mitteilungen Kurt Martens' („Die deutsche Literatur unserer Zeit", 1921). p. 47 heißt es: „Als einer der ersten nahm Arno Holz an der naturalistischen Bewegung teil. In der Novelle (‚Papa Hamlet') und in der Lyrik (‚Phantasus') und auch als Theoretiker (‚Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze', 1890—92) hat er für jene Periode der Literatur bahnbrechend gewirkt." Martens sieht hier also „Papa Hamlet" als von Holz allein stammend an; „Die Familie Selicke" übergeht er. p. 30 berichtet er jedoch: „Alle Regeln der Technik wurden von ihnen (den Naturalisten, Anm. d. Verf.) als überflüssig und veraltet verworfen. Qualvoll niederdrückende Stoffe aus einem dumpfigen Kleinbürgertum, aufreizende aus dem Proletariat, lösten die bisher so beliebten aus eleganten Salons und aus einer mißverstandenen Weltgeschichte ab, und im ‚konsequenten' Naturalismus, am konsequentesten durchgeführt in dem Schauspiel ‚Familie Selicke' von Arno Holz und Johannes Schlaf (1890), in den Novellen ‚Papa Hamlet' von den gleichen Verfassern . . . schienen sich eine Zeitlang die produktiven Kräfte der deutschen Dichtung erschöpfen zu sollen."

In mehrfacher Hinsicht bedeutsam sind die Ausführungen Richard M. Meyers („Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", 1921), sie spielen eine Rolle in der Polemik Holz-Schlaf und enthalten wesentliche kritische Gesichtspunkte. Bd. II p. 513 führt Meyer aus: „Trotz allen Irrungen und Sonderbarkeiten muß Arno Holz und Johannes Schlaf der Anspruch zuerkannt werden, die neuen Tendenzen mit Energie durchdacht und gestaltet zu haben. Das naturalistische Prinzip ist von ihnen auf die Spitze getrieben und durch vermeintliche Konsequenz beengt worden. Aber ihr Auftreten ist folgenreich gewesen.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourts, oder wie Erckmann und Chatrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene

Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften." Eine Charakteristik Holz' schließt sich an, sowie eine kurze Schilderung der Entstehung des Kunstprinzips, dessen Kritik und Ablehnung. p. 514: „Aber er (Holz, Anm. d. Verf.) war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch gegenstehende Tatsachen nicht beirrten doktrinären Kraft stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Und dieser Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann sowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entstanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten (folgen Titel). Später sind sie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunst geschaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber sind beide nicht gewesen.

‚Papa Hamlet' erschien als Übersetzung aus dem Norwegischen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen Bjarne P. Holmsen ward vorausgeschickt. Unzweifelhaft hat dieser Einfall der Wirkung des Buches Vorschub geleistet. Auf die nordische junge Literatur war man schon aufmerksam geworden, auf die einheimische noch nicht. Holz hatte sich ins Nordische übersetzt, wie er sich früher in Geibel und Heine übersetzt hatte. Seine Kunst hatte die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jeweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte sein Einfühlen in Stimmungen beigesteuert, um eine ausgekältete Armenstube oder einen staubbedeckten Tisch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu lassen... Die Verfasser ließen später einen Haufen von Kritiken in buntem Gemisch abdrucken; da sah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenso unreif waren wie die Autoren." p. 515 setzt sich Meyer mit der „Familie Selicke" auseinander, wobei er stets von „den Verfassern" spricht; er schließt p. 516: „Die literarischen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit bald recht verschiedene Wege. Johannes Schlaf vertiefte seine realististische Dramaturgie in dem packenden Seelengemälde ‚Meister Oelze'."

Max Freyhan spricht in seiner Abhandlung „Das Drama der Gegenwart" (1922) p. 10 von „Schlafs und Holzens ‚Familie Selicke'", weiter unten jedoch schreibt er: „... so... faßte im Hinblick auf seine ‚Familie Selicke' Holz

das Ergebnis seines naturalistischen Bemühens in die Worte ..." und glaubt somit anscheinend auch an die Legende von Holz' „Hauptanteil".

Die einstweilen letzte Darstellung der Zusammenarbeit von Schlaf und Holz gibt Friedrich von der Leyen („Deutsche Dichtung in neuer Zeit", 1922). p. 60 führt er aus: „Es dauerte nicht lange, bis sich aus dem turbulenten Hin und Her der ersten Werdezeit (des Naturalismus, Anm. d. Verf.) Männer lösten, die eine Theorie des Naturalismus nicht nur fanden, sondern auch durchführten und in lyrische und dramatische Kunst umsetzten. Das waren Arno Holz und Johannes Schlaf. In den ersten Arbeiten waren sie innig verbunden. Schlaf wurde dann ziemlich bald als Dramatiker still. Holz blieb fest und stark ..." Daß Schlaf fünf für die Entwicklung höchst wichtige Dramen geschrieben hat, wird nicht erwähnt; daß der „feste und starke" Holz Bühnenstücke wie „Traumulus", „Gaudeamus" und „Büxl" gemeinschaftlich mit Otto Jerschke herstellte, die seiner Theorie nicht im entferntesten entsprachen, scheint sich der Kenntnis von der Leyens zu entziehen. p. 61 fährt er fort: „Für das Drama gewann er (Holz, Anmerk. d. Verf.) eben in Johannes Schlaf einen begeisterten Jünger. Schlaf, damals eifriger, kenntnisreicher und feinfühliger Student, warf um der neuen Kunst willen alles Brotstudium über Bord, und seine Zunge, einmal gelöst, fand die gleichen Worte wie Holz, so daß beide wie ein Dichter arbeiteten und sich vorwärtstreiben konnten. Man findet in der Kunst ja öfters Zwillingsbegabungen, so gleich haben sich aber selten zwei Dichter gesehen. Was an den Sätzen ihrer Dramen der eine und was der andere geschaffen, wußten sie später selbst nicht zu sagen. Ob die Philologen auch dies einmal ergründen werden?" Hierzu ist zu bemerken, daß ein rein philologischer Beweis für den Anteil des einen oder anderen der beiden an den gemeinsamen Arbeiten wirklich unmöglich sein dürfte; richtig zu stellen ist jedoch, daß es sich nur um ein „gemeinsam" verfaßtes Drama handelt, eben um die „Familie Selicke", nicht um „Dramen"; ferner: daß Schlaf sehr wohl zu sagen wußte, was er und was Holz daran geschaffen habe — den Gegenbeweis hat Holz nie zu erbringen vermocht. —

Aus dieser Wiedergabe und Nebeneinanderstellung der Ausführungen der zeitgenössischen Literaturhistoriker er-

gibt sich ein außerordentlich unklares Bild von dem Tatsächlichen des Zusammenarbeitens von Arno Holz und Johannes Schlaf, ein nur zu klares jedoch von der Freiheit, deren die meisten dieser Geschichtsschreiber sich den Quellen gegenüber bedienten. Es wäre eine dankbare Aufgabe, die Abhängigkeit dieser verschiedenen Darstellungen untereinander, ihre mancherlei Beziehungen zueinander klarzulegen, wovon in diesem Zusammenhange jedoch abgesehen werden muß. Hier handelt es sich darum, das von Schlaf und Holz gelieferte Material kritisch zu zergliedern und zu prüfen, um danach die Entscheidung zu treffen, ob wirklich diejenigen im Recht sind, die das Drama „Die Familie Selicke" ohne weiteres als ein gemeinsames Werk von Schlaf und Holz oder gar als ein im wesentlichen als ein von Holz allein verfaßtes ansehen und hinstellen. Eine künftige Literaturgeschichtsschreibung wird an dem Ergebnis dieser Untersuchung nicht vorübergehen dürfen.

HAUPTTEIL II

JOHANNES SCHLAF UND ARNO HOLZ

VERGLEICHENDE PRÜFUNG IHRER POLEMISCHEN SCHRIFTEN

Autobiogr. Notizen

Von Holz

Sowohl von Arno Holz wie von Johannes Schlaf liegen verschiedene Zeugnisse über ihre Zusammenarbeit in Form von autobiographischen Notizen vor. Die erste Darstellung gab Holz in seinem „Kunst"-Buche, p. 147 ff.; er ergänzte sie in den verschiedenen Vorworten der „Neuen Gleise" (p. 5, geschrieben August 1891, und p. 92/93, geschrieben 1. November 1889, ursprünglich eine an das „Magazin f. Lit." gesandte Berichtigung, dann abgedruckt im Vorwort der Erstauflage der „Familie Selicke", dann in das zweite Vorwort der „Neuen Gleise" übernommen.) An den Holzschen Mitteilungen fällt auf, daß sie keinerlei Daten oder positive Tatsachen und Einzelheiten über die Zusammenarbeit enthalten, sondern vielmehr sich in allgemeinen, sehr gewandten und anschaulichen Schilderungen ergehen, die gleichsam „für die Öffentlichkeit redigiert" erscheinen, ohne irgendwelche intimeren Einblicke oder genaueren Anhalte zu gewähren.

Von Schlaf

Schlaf gab im wesentlichen zwei Darstellungen: die erste stellte er 1890 Holz für sein „Kunst"-Buch zur Verfügung; Holz teilte sie im „Notgedrungenen Kapitel" p. 23—25 mit.

Die zweite, endgültige Fassung veröffentlichte Schlaf in seiner Broschüre „Noch einmal Arno Holz und ich" p. 5 ff., sie stimmt inhaltlich überein mit den Aufsätzen im „Magazin f. Lit." (6. u. 20. Aug. 1904), im „Zeitgeist" (4. Aug. 1902), im „Lit. Echo" (1902, 1. Sept.-Hft.) und einem zusammenfassenden im „Greif" (1914, Hft. 5, 6, 7).

Erste Fassung

In der ersten Fassung berichtet Schlaf, wie er im März 1887 am Ende des laufenden Wintersemesters eine Dekanatsprüfung zwecks Erlangung eines Stipendiums der Stadt Magdeburg abzulegen hatte. Die Prüfung wurde um einige Tage verschoben, Schlaf hatte seine Wohnung bereits gekündigt und nahm die Gastfreundschaft Holz' in Anspruch, den er seit dem Winter 1885 kannte. Während dieser Zeit wurde von Schlaf und Holz ein Kapitel von des ersteren zweitem Roman, der seine Hallenser Studentenerlebnisse widerspiegelte, gemeinsam umgearbeitet: es entstand daraus die später in die „Neuen Gleise" aufgenommene Skizze „Die kleine Emmi". Schlaf bestand danach seine Prüfung, arbeitete mit Holz nochmals die Studie um und ging am nächsten Tage nach Berlin, um seine Sachen von der „Mutter Abendrothen" abzuholen und abzureisen. Unterwegs entschloß er sich, „die Philologie schießen zu lassen" („Notgedr. Kap." p. 24) und während der Ferien seinen Roman zu beenden. Während er, unmittelbar vor der Abreise nach Magdeburg, in seiner früheren Bude wartete, kam Holz und forderte ihn zur Fortsetzung der Zusammenarbeit auf. Schlaf stimmte zu und zog abermals zu Holz.

Soviel ergibt sich aus der von Holz mitgeteilten ersten Fassung, die unvollständig scheint und außerdem im Zusammenhange viele Lücken aufweist (eine p. 23, drei weitere p. 24). Es besteht also die Möglichkeit, daß Holz hier Wichtiges unterdrückt hat (vgl. auch p. 41).

Zweite Fassung

Schlafs zweite Fassung (datiert Berlin, Anfang Dezember 1902) weicht von der ersten in einigen Punkten ab. Schlaf schildert, wie er Ende des Sommersemesters 1887 in der allerunglücklichsten Stimmung in seinem Mansardenzimmer gesessen habe, als Holz zu ihm gekommen sei und ihm vorgeschlagen habe, zu ihm nach Pankow zu ziehen und mit ihm gemeinsam zu arbeiten. Er tat es; das Ergebnis war „Die kleine Emmi". Es folgen dann eine ausführliche Charakteristik Holz' und der Arbeitsweise beider, sowie Einzelheiten, die an Daten nichts bieten. Wichtig dagegen ist die Mitteilung, daß Schlaf im Wintersemester 1887/88, bevor er

Ostern 1888 wieder nach Magdeburg ging, sich allein an die „Papierne Passion" gemacht und dieses Stück nicht mit einer Milieuschilderung, sondern mit einem Dialog begonnen habe („Noch einmal Arno Holz" p. 12). Die Skizze sei in Magdeburg weitergeführt und fertiggestellt worden. Unter gelegentlicher Mitarbeit von Holz, der „aus seinen reichen Notizenschätzen manches Material zu dieser Arbeit zur Verfügung gestellt" (ebend. p. 12) hatte, war die Skizze „Krumme Windgasse 20" schon vorher in Pankow von Schlaf niedergeschrieben worden. Noch in Magdeburg wurde Schlaf klar, daß er mit der „Papiernen Passion" auf dem Wege zur Entdeckung der neuen Kunstform des naturalistischen Dramas war. Auf Holz' Einladung zog er am Ende des Sommersemesters 1888 abermals zu ihm hinaus, sie taten sich ein zweites Mal zu gemeinsamer Arbeit zusammen und „Papa Hamlet" entstand. „Das Zusammenarbeiten wurde mit der Zeit geradezu unleidlich". (ebend. p 14.) „Wir hemmten jetzt einander nur noch, anstatt uns zu fördern. Arbeiten konnte ich in Holzens Gegenwart nicht. Er für seinen Teil brachte überhaupt nichts mehr zustande. Ich selbst schrieb damals, als Holz mal gelegentlich für einen Tag in Berlin zu tun hatte und ich mich konzentrieren konnte, den nachherigen zweiten Akt der ‚Familie Selicke'." Schlaf reiste darauf nach Magdeburg (Osterferien 1889), wo er sich mehrere Monate aufhielt. Auf eine abermalige Einladung Holz' reiste er im Spätsommer 1889 nach Berlin, wo er die „Familie Selicke" „konzipierte, aufbaute und ausarbeitete" (ebend. p. 14).

Kritik

Auffällig ist die Verschiedenheit der Daten. In der ersten Fassung setzt Schlaf den Beginn der Zusammenarbeit in den März 1887, in der zweiten auf das Ende des Sommersemesters 1887, also ein halbes Jahr später. Zu erklären wäre diese Abweichung entweder durch ein Versehen Holz' bei der Wiedergabe, oder durch einen Irrtum Schlafs, bedingt durch die Flüchtigkeit der ja nicht für die Öffentlichkeit bestimmten ersten Fassung, die er, wie schon gesagt, als Unterlage für Holz schrieb, als dieser an seinem „Kunst"-Buch arbeitete. Auch fällt der Irrtum nicht weiter ins Gewicht, da er nur den Zeitpunkt des Beginns der Zusammenarbeit unklar läßt. Wichtig dagegen ist die Mitteilung Schlafs, daß sich bereits während der zweiten Periode der Zusammenarbeit, also in den Sommerferien 1888, Unstimmigkeiten ergeben hätten.

Kerrs Magazinartikel

Am 16. Juli 1892 erschien dann im „Magazin für Literatur“ jener zu Beginn des ersten Hauptteils zitierte Artikel Alfred Kerrs, auf den hin Holz von Schlaf eine Berichtigung verlangte, die dieser auch schrieb („Notgedr. Kap.“ p. 35). Otto Neumann-Hofer, der Leiter des „Magazins“, verweigerte jedoch die Aufnahme aus Rücksicht auf Kerr.

Schlafs Krankheit

Nach dem Erscheinen der „Neuen Gleise“ im Jahre 1892 kam bei Schlaf ein schweres Nervenleiden zum Durchbruch, das seinen zeitweiligen Aufenthalt in verschiedenen Heilanstalten nötig machte, und von dem er erst 1896 genas.

Bierbaums „Zeit“-Artikel

Schlafs Antwort

Im Februar 1897, nach dem Erscheinen der „Sozialaristokraten“, veröffentlichte Otto Julius Bierbaum in der „Zeit“ (IX p. 209) einen „Der Fall Holz“ betitelten Aufsatz, auf den Schlaf (ebend. X p. 104) mit einem Aufsatze „Noch einmal der Fall Holz“ antwortete, in dem er die Entwicklung des neuen Stils, der „neuen natürlichen Sprache“ schilderte. Darin findet sich folgende Stelle: „Nun kam es indessen, daß mitten in dieser Arbeit, vielleicht als man die dialogreiche ‚Papierne Passion‘ unter den Händen hatte, der eine von uns das ‚Heureka‘ ausrief. Und da sahen wir mit aller Deutlichkeit, daß es auf ein neueres, intimeres, noch nie in seiner vollen Art-Reinheit vorhanden gewesenes Drama hinauswollte.“ Holz, der von Bierbaum angegriffene, hatte damals gemeint, Schlaf habe mit jenem „Heureka“-Rufer *ihn* gemeint („Notgedr. Kap.“ p. 48), erst allmählich seien ihm die Augen aufgegangen. Er habe damals Schlafs Aufsatz außerordentlich „nett“ gefunden. An Schlafs „Wahnsinn“, den Holz später immerfort als Argument gegen ihn geltend macht, scheint er in jener Zeit noch nicht geglaubt zu haben, obwohl Schlafs Nervenkrankheit in die Zwischenzeit (1892—96) fällt.

Rückschluß auf Holz

Zerwürfnis zwischen Schlaf und Holz

Für das, was sich in der Zwischenzeit, vor dem Erscheinen von Schlafs Aufsatz in der „Zukunft“ (1898, Bd. 24, p. 564—67) ereignete, gibt eine Stelle aus Holz’ „Johannes Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel“ Aufschluß. Es heißt p. 46: „Die zahllosen Unglaublichkeiten, mit denen Schlaf mich nun schon seit Jahren beehrt, haben meine Geduld mit ihm in einer Weise mißbraucht, daß ich den sehen möchte, der auch nur ähnliches, selbst von dem Kränksten, sich so lange hätte gefallen lassen. *Daß von diesen Unglaublichkeiten grade diejenigen, die meine Langmut auf die härteste Probe stellten, derart gewesen sind, daß ich sie, schon allein mit Rücksicht auf ihren*

P r i v a t c h a r a k t e r, h i e r n i c h t e i n m a l a n - d e u t e n d a r f, (gesp. v. Verf.) streife ich nur."

Aus dieser Stelle darf mit ziemlicher Sicherheit auf ein tiefgehendes persönliches Zerwürfnis zwischen Schlaf und Holz geschlossen werden, dessen Ursachen der Öffentlichkeit bis jetzt vorenthalten sind und das sie im Grunde auch nichts angeht. Vorbereitet war dieses Zerwürfnis schon durch jene Unstimmigkeiten im Spätsommer 1888, von denen oben gesprochen wurde. M. E. ist hier der Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Polemik Schlaf-Holz. Alles, was Holz bis dahin über die Zusammenarbeit veröffentlicht hatte, war von Schlaf stillschweigend gutgeheißen worden um der Freundschaft willen. Nachdem der endgültige Bruch erfolgt war, dessen Motive gleichgültig sind, fühlte Schlaf sich zu keinerlei Rücksichtnahme mehr verpflichtet; er deckte nunmehr den wirklichen Tatbestand der Entstehung der „Neuen Gleise" auf und verfocht seinen Anteil daran mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln.

Schlafs erster „Zukunft"-Aufsatz

Unmittelbare Ursache dafür, daß jenes zunächst persönliche Zerwürfnis zu einer öffentlichen Fehde führte, war der oben erwähnte „Zukunft"-Aufsatz Schlafs, der den Titel führte „Weshalb ich mein letztes Drama zerriß". (Bei der Behandlung des Dramas „Die Feindlichen" im dritten Hauptteil wird ausführlich von ihm gesprochen werden.) Schlaf sagt in diesem Aufsatz aus: „Ich bin, wie ich hier verraten will, der Initiator unserer neuen dramatischen Richtung. Nicht nur die vorbereitenden Studien, die das neue Drama bereits in seiner ersten Entwicklung enthalten, wie die ‚Papierne Passion' und ‚Krumme Windgasse 20', stammen eigentlich in erster Linie aus meiner Feder, sondern — wie hier offen ausdrücklich bemerkt werden soll, in dem Augenblicke, wo ich der dramatischen Produktion vielleicht für immer Valet sage oder wenigstens die weitere Veröffentlichung von Dramen aufgebe — ich muß mich auch als den eigentlichen Autor der ‚Familie Selicke' bekennen. Ich war es, der das neue Drama aus den ersten vorbereitenden und anderweitigen Anregungen, die ich von Arno Holz empfing, eigentlich erst herausgestaltete. So befremdlich vielleicht diesem oder jenem diese Mitteilung sein mag, es ist eine einfache Tatsache." Hieran schließen sich Ausführungen über die Eigenart und Bedeutung der „Familie Selicke" und des „Meister Oelze".

Holz' Antwort

Holz antwortete im nächsten Hefte der „Zukunft" (1898,

Bd. 25, p. 163—65) mit einem Aufsatz, in dem er einen Briefwechsel zwischen Schlaf und sich aus dem Jahre 1892 über jenen Artikel Alfred Kerrs im „Magazin f. Lit." veröffentlichte. Holz forderte damals, wie bereits gesagt, von Schlaf eine Berichtigung; dieser gab sie und schrieb dazu („Notgedr. Kap." p. 4/5): „Wie wir beide nun über unser Zusammenarbeiten denken, das wissen wir. Wir haben uns mehrfach darüber ausgesprochen und es bedurfte nicht erst der Zeilen, mit denen Du in Deinem Briefe noch einmal darauf zurückkommst. Auch die liebe Öffentlichkeit sollte und könnte mit dem zufrieden sein, was wir ihr über unser Zusammenarbeiten offenbart haben." Dieser Brief entstammt der Zeit unmittelbar nach dem Ende der Zusammenarbeit; er zeugt einzig von dem Entgegenkommen Schlafs um des lieben Friedens willen. Schlaf bestreitet darin nicht das von Kerr Behauptete, sondern weist nur auf das bereits der Öffentlichkeit Mitgeteilte hin. In einem späteren Briefe an Holz („Notgedr. Kap." p. 5) schreibt er, er sei auf dessen Ausführungen nicht weiter eingegangen, da ihr Ton ihn verletzt habe. Die mitgeteilten Briefstellen ergeben also nichts gegen die von Schlaf in jenem „Zukunft"-Aufsatz veröffentlichten Tatsachen, ja, sie beweisen nicht einmal, wie Holz will, daß Schlaf seine Auffassung in bezug auf diese Tatsachen im Lauf der Jahre geändert habe.

Schlafs Protest

Die zweite Phase des Kampfes begann damit, daß Schlaf durch einen Rechtsanwalt Holz verbot, seine Briefe zu veröffentlichen. Holz hatte während Schlafs Krankheit seine an Schlaf gerichteten Briefe zurückgefordert und erhalten: Schlafs Bitte, ihm nunmehr auch die seinigen zurückzuerstatten, kam er nicht nach. (Ebenso verhielt sich Holz Paul Ernst gegenüber während des Streites um die „Sozialaristokraten". Vgl. Lublinskis „Holz und Schlaf", p. 2 ff. und Holz' „Notgedr. Kap.", p. 66 ff.). Schon in dem Antwortbriefe an Schlafs Rechtsanwalt erwähnt Holz Schlafs „böse, nun schon seit Jahren andauernde Krankheit" („Notgedr. Kap.", p. 8), die er in der Folgezeit als Hauptargument gegen Schlafs Beweise benutzt, wenn er nicht aus noch ein weiß.

Schlafs „Zeitgeist"-Aufsatz

In einer Aufsatzreihe „Die Anfänge der neuen Literaturbewegung" („Zeitgeist" 31, Berliner Tagebl. 4. 8. 02.) schilderte Johannes Schlaf abermals sein Zusammenarbeiten mit Holz, wie er es zuvor in der „Zukunft" getan hatte.

Holz' erste Broschüre

Holz schrieb nunmehr (5. 8 .02.) eine Broschüre („Johannes Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel") in die er seinen obenerwähnten „Zukunft"-Aufsatz, seinen Briefwechsel mit Schlaf jenen „Magazin"-Artikel Kerrs betreffend, sowie den mit Schlafs Rechtsanwalt aufnahm, ferner drei Briefe Schlafs aus den Jahren 1893, 95 und 96, die seinen „Wahnsinn" beweisen sollten. Eine ganz allgemein gehaltene Schilderung der Zusammenarbeit schloß sich an. Wichtig in dieser ist der Satz p. 15: „Denn es war selbstverständlich, daß Schlafs Leistungen wertvoller wurden mit jeder Etappe, um die er vorrückte." — ein Satz, auf den später zurückzukommen sein wird.

Schlafs Artikel im „Lit. Echo"

Während der Drucklegung des „Notgedrungenen Kapitels" veröffentlichte Schlaf im „Lit. Echo" (1902, 1. Sept.-Hft.) einen Artikel „Arno Holz und ich", der wiederum nur die Tatsachen enthielt, die er bereits in den schon erwähnten Aufsätzen in der „Zukunft" und im „Zeitgeist" mitgeteilt hatte. Er verschwieg durchaus nicht, was er der Zusammenarbeit mit Holz zu danken habe, sondern wies nur ruhig und sachlich jenen schiefen Vergleich einer „literarischen Ehe" zurück, der ihn in der richtigen Einschätzung seiner Produktion mehr als einmal beeinträchtigt hatte (vgl. „Noch einmal Arno Holz und ich", p. 3).

Holz' Nachwort

Holz, dem der Herausgeber des „Lit. Echos", Dr. Joseph Ettlinger, einen Korrekturabzug des Schlafschen Artikels hatte zukommen lassen, fügte diesem eine kurze Notiz an, in der er auf seine Broschüre verwies, die durch ein umfangreiches Nachwort zu erweitern er sich nunmehr veranlaßt fühlte.

Schlafs erste Broschüre

Auf diese Notiz schrieb Schlaf seinerseits eine Broschüre „Noch einmal Arno Holz und ich", die im wesentlichen jene oben als „zweite Fassung" wiedergegebene Schilderung der Zusammenarbeit enthielt, sowie einige höchst wichtige Bemerkungen, auf die im weiteren Verlauf dieser Untersuchungen zurückgekommen werden soll.

Diese Schlafsche Broschüre behandelt der vorerwähnte umfangreiche Nachtrag der Holzschen. Er enthält zunächst Teile eines Briefwechsels aus der ersten Zeit der gemeinschaftlichen Arbeit. Holz schreibt an Schlaf (p. 18 ff.): „Befolgst Du dreimal ... auch meinen väterlichen, brüderlichen etc. pp. Rath? Gehst Du vom Dialog aus? Der Deibel soll Dir in Dein sieben mal siebenundsiebzig mal verdammtes Genick fahren, wenn Du's anders hältst!" Schlaf antwortete

(ebend.): „Deinen väterlich-brüderlichen Rath habe ich zum größten Teil in Anwendung gebracht und die Vorteile sind gar nicht in Abrede zu stellen. Sehr oft wird die Wiedergabe und Erinnerung der Milieus dadurch ganz wesentlich erleichtert, und bekommt auch eine weit größere Wirkung. Auch die Wiedergabe von Bewegungen und Mienenspielen wird wirksamer erzielt durch den Dialog... Du wirst nicht eine Zeile, nicht ein Wort Reflexionen, inneren Vorgang lediglich als solche finden. Alles ist, soweit es seelischer Vorgang und nicht durch die Rede ausdrückbar war, durch Mienenspiel und äußere Bewegung wiedergegeben. Jede Hypothese ist also von Grund aus vermieden und nur das Sinnfällige, thatsächlich Wahrnehmbare und Controllirbare gegeben... Die theoretischen Leberläuse sind sämtlich eines seligen Todes krepiert... Du hast Recht! Du hast Recht! Du hast Recht!"

Kritik der Broschüre Holz'

Anstatt einer bloßen Widergabe des Inhaltes der Holzschen Broschüre setze hier ihre Kritik ein.

Es sei wiederholt und zusammengefaßt: Bei dem Streite zwischen Schlaf und Holz handelt es sich darum, welcher Anteil an den von ihnen gemeinschaftlich verfaßten Dichtungen jedem der beiden Autoren zukommt. Diese gemeinschaftlich verfaßten und von beiden verantwortlich gezeichneten Dichtungen sind:

1. Der Novellenband „Papa Hamlet", enthaltend die Stücke „Papa Hamlet", „Der erste Schultag", „Ein Tod".
2. Die novellistischen Skizzen „Die papierne Passion", „Krumme Windgasse 20", „Die kleine Emmi", „Ein Abschied".
3. Das Drama „Die Familie Selicke".

Alle diese Arbeiten, von denen die unter 1. und 3. angeführten in Sonderausgaben erschienen waren, wurden später unter dem Titel „Neue Gleise" in einem Sammelbande vereinigt.

Seit dem Erscheinen dieses Sammelbandes betrachtete man Holz und Schlaf als „das Dioskurenpaar der Moderne" (Lublinski, „Holz und Schlaf" p. 10). Im November 1889 wurde in einem „Kaberlin" gezeichneten Artikel des „Magazins f. Lit." (Nr. 45) der Anteil Schlafs herabgesetzt. Holz widersprach damals jener Ansicht („Neue Gleise" p. 91/93), die er später selbst bekundete. Ein ähnlicher Gegensatz zwi-

schen früheren und späteren Angaben tritt bei Schlaf hervor; (siehe die oben zit. Aufsätze). Schlaf gibt zu, von Holz in einem kritischen Moment seines Lebens wertvolle Anregungen erhalten und technisch von ihm gelernt zu haben. Dann aber habe er den neuen Stil, der sich aus der Zusammenarbeit ergab, selbständig weiter entwickelt. Vor allem: er habe die Bedeutung der neuen Technik für das künftige naturalistische Drama erkannt, worauf er die „Familie Selicke“ ohne Holz’ Unterstützung zu Papier gebracht habe, so daß dieser eigentlich nicht berechtigt gewesen sei, als Verfasser mitzuzeichnen.

Für die vor der „Familie Selicke“ entstandenen Novellen macht Schlaf folgende Ansprüche geltend:

Er will mit Holz gemeinsam nur „Die kleine Emmi“ und „Papa Hamlet“ geschaffen haben. Zu beiden Stücken sei der Stoff sein Eigentum: im ersten Falle handele es sich um ein Kapitel des vorerwähnten Hallenser Studentenromans, im zweiten um eine frühe Novelle Schlafs, die M. G. Conrads „Gesellschaft“ in der Originalfassung veröffentlichte unter dem Titel „Auch ein Lebenslauf“ (vgl. Schlafs „Noch einmal Arno Holz“ p. 5, Holz’ „Notgedr. Kap.“ p. 61). Das betreffende Romankapitel sei von ihm, Schlaf, und Holz gemeinsam Satz für Satz durchgegangen und „unter dem Gesichtspunkt der exakten Reproduktion der Wirklichkeit“, „unter mannigfachen theoretischen Erörterungen“ (Schlaf „Noch einmal Arno Holz“ p. 7) gefeilt worden. Schlaf gibt zu, technisch bei dieser Prozedur gelernt zu haben (ebend. p. 9). In ähnlicher Weise sei „Papa Hamlet“ gemeinsam bearbeitet worden, ebenso „Ein Tod“, das gleichfalls aus jenem Hallenser Studentenroman stammt. Die Novelle „Der erste Schultag“ dagegen sei ein von Holz überarbeitetes Stück aus seinem unvollendet gebliebenen Roman „Goldene Zeiten“ und somit das einzige, das völlig Holz’ geistiges Eigentum sei (ebend. p. 13).

Die Skizze „Die papierne Passion“ behauptet Schlaf in den Osterferien 1888 allein niedergeschrieben zu haben. Diese Skizze bezeichnet Schlaf als „einen Zwitter, eine Übergangsform“ (ebend. p. 12), und in der Tat stellt sie eine seltsame Mischung zwischen Novelle und Drama dar. Der Dialog hat an Wichtigkeit gewonnen: er beherrscht das Ganze. Das erzählende Element ist soweit zurückgetreten, daß es den Regiebemerkungen eines Dramas ähnelt. (Durch kleineren Druck gekennzeichnet, cf. „Neue Gleise“ p. 7 ff).

Schlaf habe plötzlich erkannt, daß diese Novelle zum Drama strebe, daß sie ihm unter der Hand zu einem Einakter geworden sei, daß sich auf diese Weise ganz neue Wege und ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten für den neuen Stil eröffneten (ebend. p. 13). Hier liegt der Ausgangspunkt des Streites zwischen Schlaf und Holz: jeder behauptet, als erster die Entwicklung zum Drama erkannt zu haben (Holz, „Notgedr. Kap." p. 18 ff.; Schlaf, „Arno Holz und ich" Lit. Echo 1902 1. Sept.: „Das hatte Holz damals n i c h t gesehen! Das habe ich, durch eigenes und selbständiges Nachdenken, sowie aus meinem produktiven Instinkte heraus gefunden und aus jenen ersten Anregungen von Holz heraus entwickelt"). Holz versucht seine Priorität durch die p. 36/37 wiedergegebene Briefstelle zu stützen.

Es ist unmöglich, in diesem Punkte eine Entscheidung zu treffen. Lublinski (Holz und Schlaf p. 13/14) bemerkt: „Ich für meine Person schlage vor, die beiden Autoren sich ruhig streiten zu lassen, denn es ist ein Streit um des Kaisers Bart. Die rein theoretisch-kritische Erkenntnis, daß der naturalistische Dialog von größter Bedeutung auch für das Drama werden könnte, hätte an sich noch keinen Hund hinter den Ofen zu locken vermocht. Wohl aber kam alles darauf an, ob diese Theorie in Praxis umgesetzt würde, ob es gelang, ein solches naturalistisches Drama zu s c h a f f e n."

Schlaf behauptet, „Die Familie Selicke" allein konzipiert, aufgebaut und ausgearbeitet zu haben („Noch einmal Arno Holz" p. 14, vgl. auch p. 32), Holz habe ihm nach Magdeburg von der Gründung der „Freien Bühne" berichtet und erklärt „auf alle Fälle müsse ein Drama zustande gebracht werden" (ebend.). Dieses Drama oder wenigstens den Grundstock dafür habe Schlaf bereits gehabt: nämlich jene provisorisch „Eine Mainacht" betitelte Skizze, aus der er später den zweiten Akt der „Familie Selicke" gestaltete. Bei der Ausarbeitung dieses Entwurfs habe Holz' Mitarbeit sich einzig auf ein paar gemeinsam vorgenommene und kaum erwähnenswerte Feilen im Anfang des ersten und gegen Ende des dritten Aufzuges beschränkt. (ebend. p. 14) Lublinski, („Schlaf und Holz" p. 16) berichtet aus Schlafs Aufsatz im „Neuen Magazin" (6. u. 20. Aug. 1904) „Holz hätte in jener Zeit mit seinen theoretischen Schriften zu tun gehabt und daher erklärt, er müßte alles Schlaf überlassen, wenn dieser ihm bei Spaziergängen die Kaiserallee hinauf

von dem werdenden Drama erzählte. Damit aber Holz einen Schatten von Anrecht hatte, mizuzeichnen, so hätte man pro forma — dieser Ausdruck soll von Holz selbst herrühren — auf den ersten sieben Seiten des ersten und der letzten des dritten Aktes einige gemeinsame, unerhebliche Feilen vorgenommen ... Namentlich bestreitet er auch, daß Holz etwa die Fabel des Stückes mit ihm durchgesprochen hätte, auch das soll nicht der Fall gewesen sein, sondern wenn Schlaf das Stück zu Hause oder bei Spaziergängen nach und nach vor seinem Genossen entstehen ließ, so soll dieser nur immer erwidert haben: er müsse alles, seiner theoretischen Studien wegen, Schlaf überlassen".

Für eine Autorschaft Schlafs sprechen schwerwiegende innere Gründe. Nach dem Erscheinen von Schlafs zweitem Drama „Meister Oelze" (1892) hoben Alfred Kerr (Magazin f. Lit. 16. Juli 92) und Samuel Lublinski („Die Bilanz der Moderne" p. 87) Schlafs Anteil an der „Familie Selicke" bedeutsam hervor. Holz hatte damals keine selbständige Arbeit aufzuweisen, die Schlafs Meisterwerk auch nur annähernd entgegengestellt werden könnte — und dabei ist es bis heute geblieben. Seine späteren Tragödien „Sonnenfinsternis" und „Ignorabimus" können in ihrem verfehlten Aufbau, ihren sprachlichen Entgleisungen, ihrer Bühnenunmöglichkeit nur als Gegenbeispiele gewertet werden. Die „Sozialaristrokaten" wurden mit Paul Ernst gemeinsam geschrieben (Lublinski, „Holz und Schlaf" p. 1 ff.; Holz, „Notgedr. Kap." p. 66 ff.), „Traumulus", „Büxl" und „Gaudeamus" usw. sind von Holz und Jerschke gemeinsam hergestellte, literarisch völlig wertlose Reißer — einzig geschrieben um Geld zu machen. (Vgl. Robert Reß, „Arno Holz" p. 155 ff.).

Hervorgehoben sei, daß Schlafs Angaben in bezug auf diese Dinge in allen zitierten Aufsätzen und Schriften übereinstimmen.

Die folgenden Ausführungen untersuchen und prüfen alle von Holz als Gegenbeweis vorgebrachten Argumente. Sollten diese Widerlegungsversuche sich als unzulänglich erweisen, so würde sich ergeben, daß Holz keinen unmittelbaren Anteil an der „Familie Selicke" hat, sondern höchstens einen mittelbaren, indem nämlich das Drama aus jenen naturalistischen Studien erwuchs, die ihre Entstehung Holz' Kunstheorie verdanken. „Ob Schlaf auch schon an den Novellen des ‚Papa Hamlet' einen größeren Anteil genommen hat, als Holz ihm zugestehen will, ist gleichgültig, da die

entscheidende Anregung auf diesem Gebiet jedenfalls von Holz ausging. Ebenso ist es von herzlicher Belanglosigkeit, wer zuerst rein theoretisch die Wichtigkeit der naturalistischen Dialogform für das Drama erkannt hat, weil es hier, nachdem die naturalistische Technik überhaupt gefunden war, gar nicht weiter auf das Erkennen ankam, sondern auf das Schaffen.“ (Lublinski, „Holz und Schlaf“, p. 17/18.)

Prüfung und Widerlegung von Holz' Gegenbeweis

Die meiste Beweiskraft in seinem Streite mit Schlaf scheint Holz jenen verschiedentlich erwähnten Briefen zuzutrauen. Schlaf ist es nicht möglich, Briefe von Holz als Mittel zum Gegenbeweise anführen zu können: Holz hatte bei Schlafs Erkrankung seine an ihn gerichteten Briefe zurückverlangt, wogegen er die Herausgabe der Briefe Schlafs verweigerte. Auf diese Weise ist aus jener Korrespondenz nur das an die Öffentlichkeit gelangt, was Holz mitteilte — und es darf ohne weiteres angenommen werden, daß Holz nichts ihn selbst Belastendes preisgab. Der Wert dieser übrigens nur im Auszug abgedruckten Briefe ist also für jeden Unparteiischen äußerst gering. Sehr mit Recht verlangte daher Lublinski („Holz und Schlaf“ p. 20) „daß der gesamte Briefwechsel zwischen beiden an dritter unparteiischer Stelle, die sich für dessen Lückenlosigkeit verbürgt, niedergelegt wird und jedermann zur Einsicht steht, der sich für die Streitfrage interessiert“. Dieser Aufforderung ist Holz nicht nachgekommen; es darf also ohne weiteres angenommen werden, daß sowohl die unveröffentlichten Briefe Schlafs wie seine eigenen Wichtiges über den Streitfall enthalten, dessen Bekanntwerden er unter allen Umständen vermeiden will.

Aber auch aus den mitgeteilten Brieffragmenten läßt sich mancherlei entnehmen. (Vgl. die p. 36/37 zitierten Briefstellen.)

Die Art, wie Holz und Schlaf das Ausgehen vom Dialog behandeln, ist grundverschieden — darauf hat bereits Lublinski hingewiesen. (Holz und Schlaf p. 21) „Bei Holz nichts weiter als die rein formalistische kahle Anweisung: gehe vom Dialog aus oder der Deibel soll Dich holen. Schlaf erwidert etwa: Gewiß soll man vom Dialog ausgehen, denn — und nun folgt eine sehr feine und ins einzelne gehende Begründung, die auf die persönlichen Erfahrungen eines Produktiven offensichtlich hinweist“ (gesp. v. Verf.). Ohne weiteres wird deutlich, daß Schlaf bereits Erfahrung genug über die

Bedingungen und Wirkungen des naturalistischen Dialogs besaß, als er Holz' Brief erhielt.

Eine weitere Briefstelle führt Holz p. 17 des „Notgedrungenen Kapitels" an. Er habe Schlaf seine Aufgabe „vorgezeichnet" und sei sich „der Konsequenzen daraus so bewußt gewesen", daß er Schlaf geschrieben habe, noch bevor dieser von der Reise nach Berlin zurückgekehrt war: „Keine Verse mehr, keine Romane mehr, für uns existiert nur noch die offene, lebendige Szene!!!" worauf Schlaf dann, „wie stets geechot" habe: Auch er wäre jetzt dieser Überzeugung, die ihm „mit jeden Tag mehr in Fleisch und Blut" überginge. (ebendort.)

Zu diesen Zitaten ist zu bemerken: die willkürlich aus dem Zusammenhang gerissenen Worte lassen keine Entscheidung zu, vor allem ist Holz' „wie stets geechot" völlig unkontrollierbar. Überdies ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß Schlaf von selbst zu jener Überzeugung gelangt ist, die nichts als ein Ergebnis seiner im vorigen Brief aufgezählten Erfahrungen ist.

Während der Drucklegung seiner Broschüre „Noch einmal Arno Holz und ich" erhielt Schlaf Holz' „Notgedrungenes Kapitel". In einem Nachtrag (p. 15/16) stellte er fest, daß Holz zu den von Schlaf mitgeteilten Tatsachen, vor allem zu der Behauptung, Schlaf sei der alleinige Verfasser der „Familie Selicke" „weder ein offenes und freies Ja! noch ein Nein!" gehabt habe; er sei einfach um die Sache herumgegangen, da er Schlafs Ausführungen nicht zu entkräften vermochte, und habe sie zu entkräften versucht

1. indem er Schlafs „Geisteskrankheit" gegen sie anführte (von der späterhin zu reden sein wird).
2. indem er „Dokumente, sozusagen aktenmäßige Belege" beizubringen versuchte.

Die Wertlosigkeit der letzteren ist soeben nachgewiesen worden. —

Holz' Nachwort und dessen Widerlegung

Hierauf schrieb Holz das vorerwähnte umfangreiche Nachwort zu seiner Broschüre. Wiederum jedoch griff er nicht die Frage der Entstehung der „Familie Selicke" auf, sondern abermals die über die Priorität des Dialogs, die in diesem Zusammenhange nur untergeordnete Bedeutung besitzt, wie bereits mehrfach ausgeführt worden ist. Holz glaubt sich zu rechtfertigen mit dem Satze: „daß man mir zumuten konnte, diese Operation, die ich eben an dieser einen Behauptung Schlafs vollzogen, aus dem Grunde,

weil sie mir die wichtigste schien, nun auch an seinen sämtlichen übrigen zu vollziehen, halte ich für völlig ausgeschlossen.“ („Notgedr. Kap.“ p. 20.) Holz versucht also auszuweichen und den Kampf auf ein anderes, nebensächliches Gebiet zu verschleppen — eine Taktik, die noch einige Male in seiner Polemik festzustellen sein wird.

p. 29/30 seiner Schrift gibt Holz sodann eine eingehende Schilderung seines Zusammenarbeitens mit Schlaf, die wiederum ganz allgemein gehalten ist und keinerlei bestimmte Werke oder Daten angibt. Holz schildert: „Es ergab sich nämlich, daß Schlaf absolut unfähig war, in meiner Gegenwart aus sich herauszugehen. Während es mir schrecklich war, den ganzen Tag über einem Stück Papier zu hocken, während ich mich erst verständlich machen konnte, wenn ich lebendig auf meinen Partner drang, flutschte es bei Schlaf nur, wenn er idyllisch mit langer Pfeife in der Ofenecke saß, und sein Schädel, so klagte er selbst oft, war ‚wie vernagelt‘, wenn er nicht ‚allein‘ war.

Solange es sich also bloß um bereits ‚fertig‘ Gewesenes gehandelt hatte, war alles ganz ausgezeichnet gegangen. Ich hatte aus Leinenlappen Brokat stilisiert, aus Bunzlauer Kaffeekannen Japanvasen geformt und damit war meine Aufgabe dann erledigt gewesen. Aber nun handelte es sich um Neues, das erst aus der Wirklichkeit gefertigt werden sollte, und da, a tempo, setzte das Unheil ein!

Vergeblich mühte ich mich, Schlaf anzulernen, einen Stoff mit mir in permanenter Wechselwirkung zu durchdringen — bei jeder Zusammenarbeit, wie selbstverständlich, der Idealzustand! Das Papier vor ihm blieb unbedeckt, sobald ich nicht diktierte. Sein Teperament (sic!) — so sehr, natürlich ungerecht, ich auch dagegen wetterte — war und blieb nun einmal so: Schlaf konnte, unmittelbar, immer nur empfangen, nie etwas geben. Ließ ich ihn dann aber mit sich allein, so stand das Besprochene bald auf dem Papier, und der erste provisorische Untergrund war geleistet. Auf diese Weise, durch die betreffende Besonderheit Schlafs bedingt, entstand unsere Arbeitsart, die ich in dieser Schrift bereits charakterisierte: sobald er genügend ‚imprägniert‘ war, änderten wir unsere Methode und arbeiteten nun nicht mehr bereits ‚Fertiges‘ um, sondern einigten uns über ein Thema, durchsprachen dieses genau, Schlaf skizzierte danach die erste Niederschrift und aus dieser formte ich dann das Definitive.

Auf diese Arbeitsart, die also einem wesentlichen Manko Schlafs entsprungen war, gründet er heute alle seine Ansprüche. Unter diesem Gesichtspunkt hätte er allerdings nicht nur die ‚Familie Selicke‘ allein geschrieben, sondern eigentlich alles, was wir zusammen gezeichnet haben . . .“

Diese Darstellung besteht aus zwei grundverschiedenen Elementen: „aus dem Tatsächlichen und aus den subjektiven Ansichten des Herrn Referenten über dieses Tatsächliche“ (Lublinski, Holz und Schlaf p. 29).

Als Tatsache steht fest, daß es Schlaf unmöglich war, etwas zu Papier zu bringen, wenn Holz auf ihn einredete. Eine subjektive Ansicht Holz’ ist, diesen Vorgang als ein „Manko“ Schlafs anzusehen. Viel näher liegt es, hieraus eine Selbständigkeit Schlafs zu folgern. Ferner: die Holzschen Mitteilungen beziehen sich nur auf die in den „Neuen Gleisen“ enthaltenen Novellen. Daß es sich mit der „Familie Selicke“ ebenso verhalten habe, sagt Holz nirgends; er versucht einzig, den Leser zu diesem Trugschluß zu zwingen, indem er nun die „Familie Selicke“ kurz erwähnt und Schlaf vorwirft, wenn er schon früher der Ansicht gewesen sei, das Drama „allein“ geschrieben zu haben, (Holz, Notgedr. Kap. p. 30), so hätte er nicht die Vorrede zu den „Neuen Gleisen“ mit Holz gemeinsam zeichnen dürfen. Hierzu wolle man das p. 34 Gesagte vergleichen und vor allem bedenken, daß sich Schlafs Auffassung gewisser Tatsachen, seiner jeweiligen Stimmung entsprechend, ändern konnte; die Tatsachen selbst bleiben hiervon unberührt.

Nach wie vor vermeidet Holz also, eine ins Einzelne gehende, genau präzisierte und klare Darstellung der Entstehung der „Familie Selicke“ zu geben, im Gegensatz zu Schlaf, dessen Ausführungen und Angaben im Verlauf dieser Untersuchung bereits mehrfach wiedergegeben worden sind.

Auf p. 15 der Holzschen Broschüre befindet sich eine Mitteilung, die zum Ausgangspunkte einer wichtigen Betrachtung dienen kann. Es heißt dort: „Das erste Stück, das wir zusammen arbeiteten, war ‚Die kleine Emmy‘ (sic!). Ursprünglich ein Kapitel aus jenem ‚Studentenroman‘, hatte sie sich in nichts von der üblichen Feuilleton-Dutzendmache unterschieden. Diese Unterlage strich ich derart zusammen und erweiterte sie gleichzeitig so, daß ich überrascht sein würde, falls sich heute noch nachweisen ließe, daß der ur-

sprünglichen Fassung Schlafs auch nur drei hintereinanderfolgende Sätze stehengeblieben! Allerdings ist gerade dieses Beispiel das markanteste. Denn es war selbstverständlich, daß Schlafs Leistungen wertvoller wurden mit jeder Etappe, um die er vorrückte." (Gesp. v. Verf.) Es liegt nun die Folgerung nahe, daß die „Familie Selicke", als letzte der gemeinsamen Arbeiten, weniger Korrekturen bedurfte als die vorhergegangenen. Es fragt sich nun, wieviel Holz daran verbessert hat. Schlaf macht darüber genaue Angaben („Noch einmal Arno Holz und ich" p. 14): „Holzens Mitarbeit beschränkte sich auf einige ganz wenige und kaum erwähnenswerte mit mir gemeinsam vorgenommene Feilen im Anfang des ersten und gegen Ende des dritten Aufzuges." Diesen wichtigsten Punkt übergeht Holz stillschweigend: er weiß nichts darauf zu entgegnen.

Schlafs „Geisteskrankheit"

Wir kommen nun zu dem bei der Besprechung von Schlafs Nachwort erwähnten anderen Kampfesmittel Holz', der Behauptung, Schlaf sei seit Jahren geisteskrank. Schlafs schwere Nervenkrankheit dauerte von 1892—96. Seine Ärzte (vgl. Lublinski, Holz und Schlaf p. 61) betrachteten ihn danach als geheilt, ebenso er selbst (vgl. Schlaf, Mentale Suggestion p. 15 ff.). Die Aussagen, die Holz (Notgedr. Kap. p. 9) dem Schlaf damals behandelnden Arzt, Prof. Dr. Siemerling, unterschiebt, hat dieser nach seiner eigenen Angabe niemals getan (Brief Prof. Siemerlings an Schlaf vom 20. 5. 05, cf. Lublinski, Holz und Schlaf p. 61). Die von Holz (Notgedr. Kap. p. 96 ff.) hiergegen erhobenen Einwände hat Schlaf in seiner Broschüre „Diagnose und Faksimile" (1906) widerlegt — sie können hier übergangen werden, wie denn überhaupt Schlafs Krankheit für diese rein literarhistorische Untersuchung nicht in Betracht kommt: sie ist nur geeignet, ein grelles Licht auf Holz' Charakter und Kampfesweise zu werfen: Holz bedauert mehrfach heuchlerisch Schlafs „traurigen Zustand" (Notgedr. Kap. p. 35): „Sich zur Wehr setzen zu müssen gegen einen Geisteskranken! Noch dazu wenn dieser der beste Freund war! Ich glaube nicht, daß es viel in der Welt gibt, das trauriger ist!" (ebend. p. 38). Diese Worte wurden nach Holz' Angabe am 5./8. Oktober 1902 niedergeschrieben. Holz' Buch ist 1909 zum zweitenmal aufgelegt worden: die zitierten Worte sind unverändert stehengeblieben. In der Vorrede zu „Ignorabimus", datiert „Dezember 1912", wird p. VII auf Schlafs

„Geisteskrankheit" angespielt. Es fragt sich nur, ob Holz jemals an diese „Geisteskrankheit" geglaubt hat.

Ich verneine dieses entschieden.

Vor mir liegt ein 1907 im Selbtsverlag des Verfassers erschienenes Buch, „Whitman-Mysterien, eine Abrechnung mit Johannes Schlaf" von Eduard Bertz. Das Vorsatzpapier trägt die handschriftliche Widmung: „Herrn Arno Holz hochachtungsvoll grüßend überreicht von Eduard Bertz. Potsdam, 19. Februar 1907." Das Exemplar wurde mir auf meine Bitte überlassen von dem Schriftsteller Fritz Ohse, Braunschweig, einem Bekannten Holz', dem dieser es geliehen hatte. Auf den Inhalt dieses Buches in sachlicher Beziehung einzugehen, ist in diesem Zusammenhange nicht möglich; wichtig ist nur, daß die 176 Seiten starke Broschüre auf nahezu jeder Seite mit geradezu peinlicher Sorgfalt vorgenommene Unterstreichungen aufweist, die nach der Aussage des Herrn Ohse von Arno Holz selbst herrühren, was durch einige kurze Anmerkungen auf den Seiten 17, 141 und 143, die unzweifelhaft Holz' Handschrift zeigen, bekräftigt wird. Unterstrichen sind nicht etwa die Gründe und Beweise, die Bertz sachlich gegen Schlaf anführt, sondern lediglich seine unvornehmen, zum Teil ganz persönlichen Ausfälle und Schimpfereien. Holz bemitleidet also auf der einen Seite vor der Öffentlichkeit den „Wahnsinn" Schlafs und sucht ihn „gegen sich selbst zu verteidigen" (Notgedr. Kap. p. 13), auf der anderen Seite erklärt er sich solidarisch mit Herrn Bertz und bekräftigt dessen ekelhafte, beleidigende Beschimpfungen des „Kranken". Schon wenn Holz das für sich allein getan hätte, wäre es ein starkes Stück — aber er verleiht das Buch mit jenen Unterstreichungen an andere und macht dadurch jene Beschimpfungen zu öffentlichen.

Aus diesen Tatsachen darf ohne weiteres geschlossen werden, daß Holz Schlaf niemals für geisteskrank gehalten hat, und seine Broschüre zeigt, wie bereits erwähnt, zur Genüge, daß er Schlafs „Wahnsinn" immer nur dann als Argument anführt, wenn er sich nicht anders zu retten weiß.

Aber selbst angenommen, Schlaf sei tatsächlich geisteskrank, so würde diese Krankheit höchstens über Schlafs M o t i v e Auskunft geben, nicht jedoch darüber ob die von ihm mitgeteilten Tatsachen falsch sind (Lublinski, Holz und Schlaf p. 59).

Schlafs zweite Broschüre

Gleichzeitig mit der im vorigen häufig erwähnten Schrift Lublinskis „Holz und Schlaf, ein zweifelhaftes Kapi-

tel Literaturgeschichte“ veröffentlichte Schlaf eine weitere Broschüre: „Mentale Suggestion. Letztes Wort in meiner Streitsache mit Arno Holz.“ Auf ihren psychopathologischen Teil kann hier nicht eingegangen werden, des literarhistorischen Charakters dieser Untersuchungen wegen. Jedoch bringt der erste Teil einige wichtige Mitteilungen Schlafs. p. 4 ff. wendet sich Schlaf gegen die von Holz in seinem „Nachwort“ gegebenen Darstellungen der Zusammenarbeit, besonders gegen die Bemerkung „... und arbeiteten nun nicht mehr ‚Fertiges‘ um, sondern einigten uns über ein Thema, durchsprachen dieses genau, Schlaf skizzierte danach die erste Niederschrift...“ (Holz, Notgedr. Kap. p. 29/30). Es handelt sich um die Skizzen „Ein Abschied, „Ein Tod“, „Krumme Windgasse 20“ und „Papierne Passion“ — alle diese mit Ausnahme der letzteren sind Teile von Schlafs Hallenser Studentenroman und lagen also bereits fertig vor! (Mentale Suggestion p. 11/12). Sie wurden dann von Schlaf selbständig überarbeitet und ausgefeilt, worauf Holz noch einige unwesentliche „Requisiten“ hinzutat (ebend. p. 12).

Die Entstehungsgeschichte der „Papiernen Passion“ ist bereits behandelt worden. Schlaf ergänzt das darüber Ausgesagte durch die Mitteilung, daß es sich dabei im wesentlichen um ein Erlebnis gehandelt habe, das sich in Wirklichkeit ereignete und von ihm beobachtet worden sei.

Holz’ Entgegnung

Auf Lublinskis und Schlafs Broschüren antwortete Holz mit einer dritten Erweiterung seines „Notgedrungenen Kapitels“, datiert vom 1.—3. und 12.—13. Oktober 1905, dessen größter Teil die Entstehung der „Sozialaristrokraten“ behandelt, p. 66—94. Obwohl diese Ausführungen wiederum ein bedenkliches Licht auf Holz’ Charakter und Kampfesweise werfen, müssen sie übergangen werden, da sie nicht unmittelbar zum Thema gehören. — Die ersten Seiten enthalten außer einem Bericht über einen mißglückten Prozeß gegen Lublinski wenig mehr als fortgesetzte Veralberungen des letzteren, mit denen Holz, seiner alten Methode getreu, um die Gunst des Publikums zu werben versucht. p. 60 läßt er sich endlich herbei, auf Schlafs Darstellung von der Entstehung der „Familie Selicke“ einzugehen. p. 61 gib er zu, daß mit Ausnahme des „Ersten Schultages“ alles letzte rein Stoffliche — oder doch wenigstens... alles immer erste Anläßliche dazu, also auch das der „Familie Selicke“ —

von Schlaf herrühre. Er fährt fort: „Hätte es sich anders verhalten, hätte Schlaf mir nicht einmal dies zugebracht, was würde ihn damals berechtigt haben, sich neben mich als ‚Mitarbeiter' zu stellen?" Nun aber hat sich Schlaf nicht neben Holz gestellt, sondern dieser hat ihn, sogar wiederholt zur Mitarbeit aufgefordert, wie er auch s. Z. Gerhart Hauptmann zur Mitarbeit aufgefordert hatte. (c. f. p. 11). An dieser Stelle dürfte es angebracht sein, einen kurzen Überblick über die literarische Laufbahn Holz' zu geben.

Holz' literarische Laufbahn

1. Als Neunzehnjähriger veröffentlicht er einen Band Verse „Klinginsherz" (1883), das unter den Einflüssen der Goldschnittlyriker Geibel, Baumbach, Träger und Wolff steht (Soergel p. 168).
2. Im folgenden Jahr veröffentlicht er zusammen mit Otto Jerschke „Deutsche Weisen".
3. Schon im nächsten Jahre wird Holz mit dem „Buch der Zeit" sozialistischer Lyriker im Fahrwasser der Meißner, Herwegh und Freiligrath unter den Einflüssen der Brüder Hart, Bleibtreus und Arendts. Schroffe Polemik gegen seine Vorbilder von ehemals.
4. Unter den Einflüssen Flauberts, der Goncourts, Zolas, Tolstois und Ibsens wird Holz „Naturalist". Zwei Romane „Goldene Zeiten" und „Illusionen" bleiben Fragment. Gemeinsame Arbeit mit Johannes Schlaf. Kurz vor der „Familie Selicke", also nach der Zusammenarbeit, Niederschrift des ersten „Kunst"-Heftchens.
5. 1896 „Die Sozialaristokraten", verfaßt in Gemeinschaft mit Paul Ernst.
6. 1899 „Phantasus", „Die Revolution der Lyrik".
7. 1901 „Die Blechschmiede" (vgl. darüber den Aufsatz Franz Rabichs, Weimarer Blätter 1922 VI p. 335/37).
8. In der Zwischenzeit unter dem Pseudonym Hans Volkmar in Gemeinschaft mit O. Jerschke „Frei!", „Gaudeamus", „Heimkehr". Vgl. Rob. Reß, „Arno Holz", p. 155 ff.). 1904 „Dafnis", lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert. Rückkehr des lyrischen Revolutionärs zu Reim und Rhythmus.
9. 1904 „Traumulus", Tragödie, verfaßt in Gemeinschaft mit O. Jerschke.

10. 1904 „Büxl“, Komödie, verfaßt in Gemeinschaft mit O. Jerschke.
11. 1908 „Sonnenfinsternis“, Tragödie.
12. 1913 „Ignorabimus“, Tragödie.
(Die beiden letzten Werke scheint Holz allein gearbeitet zu haben.)

Aus diesen Daten ergibt sich unmittelbar und einleuchtend einmal Holz’ einzig dastehende Wandlungsfähigkeit, weiter aber seine Unfähigkeit, ohne fremde Hilfe etwas zu Wege zu bringen.

Holz’ Darstellung der Entstehungsgeschichte d. „Fam. S.“ Ihre Widerlegung

p. 63 geht Holz endlich auf die Entstehungsgeschichte der „Familie Selicke“ ein. Erwähnt wurde bereits, daß Schlaf, während Holz gelegentlich abwesend war, die Skizze „Eine Mainacht“ zu Papier brachte, aus welcher er später den zweiten Akt der „Familie Selicke“ entwickelte. Holz glaubte hier einen „Widerspruch in sich“ feststellen zu können: Eine Familie, die, während der Schnee gegen das Fenster treibt, auf ihren Vater mit dem Weihnachtsbaum wartet, dieser Weihnachtsbaum figuriert dann sogar originalgroß auf der Bühne, und das Ganze ereignet sich, man höre und staune, „fast ohne jegliche Abänderung oder auch nur Feile“, vergnügt in „Einer Mainacht“ (Holz, „Notgedr. Kap.“, p. 63). Es sei darauf hingewiesen, daß Schlaf in seiner Kampfschrift („Noch einmal Arno Holz und ich“, p. 14) nur von dem „*nachherigen* zweiten Akt der ‚Familie Selicke‘“ spricht.

Sodann glaubt Holz, Schlaf einen faktischen Irrtum nachweisen zu können. „Schlaf habe angegeben, die Skizze sei im Sommer 1888 im Verlaufe eines einzigen Tages entstanden“, wogegen sich in der Holz für sein „Kunst“-Buch zur Verfügung gestellten Handschrift Schlafs die Notiz fände: „16. Februar 1889: Ich fange mit ‚Eine Mainacht‘ an“, und: „am 28. Februar beendige ich ‚Mainacht‘“. Schlaf dagegen gibt in „Noch einmal Arno Holz und ich“ ausdrücklich an (p. 13/14): „Die Arbeit an ‚Papa Hamlet‘ und ‚Ein Tod‘ habe sich bis in den Winter 1888/89 hinein“ gedehnt; erst danach sei „Eine Mainacht“ entstanden. Ob die Skizze in einem Tage oder an mehreren niedergeschrieben wurde, ist unwesentlich; wenn Holz diese Belanglosigkeiten hervorzerrt, beweist das nur abermals seine Bemühungen, das Augenmerk von dem Hauptgegenstande abzulenken.

Ein peinliches Versehen unterläuft Holz p. 64/65. Er zitiert aus einem Briefe Schlafs aus Magdeburg, kurz ehe er

nach Berlin kam (Osterferien 1889): „Also dann mutig ans Werk. Wenn wir in unserer Stoffwahl ein klein wenig diplomatisch sind — und das ist ja wohl bei unserer und der Unsrigen Lage moralische Pflicht — so kann wohl auch eine Aufführung auf anderen Bühnen erfolgen. Für die ‚Sozialaristokraten' würde ich weniger plädieren als für den schönen Stoff... Du weißt: der Arzt, der seinem Schwiegervater notgedrungen zum erwünschten Tode verhilft und später mit seiner Frau darüber auseinanderkommt. Dieser Stoff (Anm. Holz': er stammte wie der der ‚Sozialaristokraten', den ich dann später auch ausführte, von mir und hatte mich lange ‚beschäftigt') würde der Situation sehr angemessen sein, oder ein ähnlicher, und schließlich ist ja jeder Stoff — zu allem fähig." Holz fährt fort: „So ‚konnte' Schlaf mir ‚mitteilen', daß er, und zwar bereits in Magdeburg, über der ‚Familie Selicke' war, indem er tatsächlich noch nichts hatte, als einige vage Vorstellungen, deren bescheidenen Besitz er — mir (gesp. v. Holz) verdankte."

Seltsamerweise enthält dieser Brief nicht das geringste über die „Familie Selicke". Der mitgeteilte Dramenstoff ähnelt dem des „Meister Oelze". Ob der Stoff wirklich von Holz stammt, ist unwesentlich: Schlaf hat ihn später gänzlich umgeformt. Hervorzuheben ist jedoch, daß Schlaf den Oelzestoff dem der „Sozialaristokraten" vorzieht; er, der in weit höherem Grade Dramatiker war als Holz, erkannte sofort die dramatischen Möglichkeiten, die dieser Stoff barg.

Das Faksimile Anstatt nun seinerseits eine detaillierte Schilderung der Entstehung der „Familie Selicke" zu geben, bricht Holz an dieser Stelle ab, da er „der vermeintlichen pièce de résistance... bereits zuviel Ehre angetan habe". Statt dessen veröffentlicht er in einem „Anhang" einen Teil des Manuskripts der „Familie Selicke" in Faksimile. Es handelt sich um die Seiten 1—8 und 13—15 des ersten Aufzugs. Das Faksimilie zeigt die Handschrift Holz', auf den Seiten 8, 9, 10, 13 und 14 (S. 15 ist nur zur Hälfte wiedergegeben!) sind Absätze, die Schlafs Handschrift aufweisen, aufgeklebt. Hieraus glaubt Holz folgern zu können („Notgedrungenes Kapitel", p. 114): „Die Fassung, die Schlaf — nach selbstverständlich voraufgegangener intensivster Durchsprechung mit mir — niedergeschrieben, genügte mir so wenig, daß ich von ihr nur ein paar Schnitzel brauchen konnte, die das Original aufgeklebt zeigt, während das Übrige von mir derart verändert werden mußte, daß bloße Korrekturen, wie sie zum Teil auch noch

selbst diese Schnitzel aufweisen, nicht ‚langten‘ und dafür eine vollständig neue Niederschrift durch mich nötig wurde. Mithin: Die einigen wenigen kleinen und durchaus unwesentlichen Feilen und Änderungen, die ich dazu noch gemeinsam und nur pro forma ‚mit‘-gemacht haben soll, sind, wie alles seitdem Nachträgliche von Schlaf nur Phantasieprodukte!“

Schlafs Entgegnung

Hierzu und zu dem veröffentlichten Faksimile äußert sich Schlaf in einer Broschüre „Diagnose und Faksimile“ (1906). Die Frage der Diagnose ist bereits gestreift worden. Über der Faksimile schreibt Schlaf (p. 11): „Es sind ungefähr die sieben ersten größeren Manuskriptseiten. Nun, und diese, den ersten Teil des Dramas bis in den ersten Teil der großen Szene zwischen Wendt und Toni hinein, wie ich schon mehrfach mitteilte, einst mit einigen gemeinsame Feilen versehen! — Und was Holz hier veröffentlicht, ist nichts als eine nochmalige Reinschrift dieses Teiles für den Druck. Die übrige Reinschrift rührt von mir her, und sie ist die Reinschrift des einzig und allein von mir verfaßten Originalmanuskriptes. Wenn Holz irgendetwas will, hat er vonnöten, die ganze Reinschrift zu veröffentlichen und außerdem noch mein Originalmanuskript. — Beide Manuskripte muß er noch besitzen. Auch sie hat er mir damals durch vorgebliches Interesse für diese Niederschriften abzulisten gewußt.“

Schlaf und Lublinski forderten darauf Holz auf, auch dieses übrige Manuskript der Öffentlichkeit zu übergeben. Dieser Aufforderung ist Holz niemals nachgekommen.

Das Ergebnis

Aus dieser Untersuchung dürfte sich zwingend ergeben, daß Holz den Gegenbeweis zu Schlafs Behauptung, alleiniger Verfasser der „Familie Selicke“ zu sein, nicht zu erbringen vermocht hat, obwohl außer dem Originalmanuskripte der gesamte Briefwechsel mit Schlaf zu seiner Verfügung stand. Als Autor der „Familie Selicke“, des ersten deutschen naturalistischen Dramas, hat daher ein für allemal Johannes Schlaf zu gelten.

HAUPTTEIL III

DAS DRAMA JOHANNES SCHLAFS ANALYTISCH UND ÄSTHETISCH-KRITISCH DARGESTELLT

Definition

Naturalismus ist Annäherung an das Organisch-Lebenswahre innerhalb der durch die Eigengesetzlichkeit der Kunst bedingten Grenzen. Eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit, des schlechthin Gegebenen, Sinnlich-Wahrnehmbaren, die Wiedergabe eines Lebensausschnittes als solche ist niemals ein Kunstwerk; beides verhält sich zueinander wie Calotte und Kugelsektor: die eine nur ein Bestandteil der Oberfläche, der andere vordringend bis zum Mittelpunkte. Exakte Reproduktion der Natur als Zweck, wie Arno Holz sie in seinen theoretischen Schriften fordert, durchbricht jene Grenzen der Kunst, die sie jedoch wahrt, wenn sie sich darauf beschränkt, technisch-artistisches Mittel zu sein, und wenn sie, wie bei Johannes Schlaf, Ausdruck eines religiös-mystischen Einfühlens in die Natur und ihre sämtlichen Erscheinungen ist. (Vgl. des Verfassers Aufsatz „Johannes Schlaf", Die Lichtung I, 12. 6. 1922.)

Wesensunterschied zwischen Schlaf und Holz

Hier offenbart sich der tiefe Wesensunterschied zwischen Schlaf und Holz und darüber hinaus der zwischen dem Künstler und dem Artisten. Auf der einen Seite der Unproduktive, der nichts besitzt als gewisse formalistische Fertigkeiten, mit deren Auswirkungen er sich begnügt; auf der anderen Seite der schöpferische Mensch, der um die Formung und Gestaltung eines Weltbilds im Werk ringt, das er der Wirklichkeit gleichsam als metaphysisches Supplement gegenüberstellt.

Diese seine Einstellung, verbunden mit einem tiefen Gefühl für das Unergründliche, ist Schlaf immer eigentümlich gewesen und früh bewußt geworden; er hat sie jedoch zeitweilig zurückgedrängt. „Wie wäre mit diesem Empfinden eine so durchaus auf mechanisch-materialistische Basis gegründete Theorie wie die der Holzschen ‚exakten Reproduktion der Wirklichkeit' auf die Dauer vereinbar gewesen!" („Noch einmal Arno Holz und ich", p. 8.) Erst nach seiner Trennung von Holz konnte Schlafs Eigenart in seinen Werken zur vollen Wirkung und Entfaltung gelangen.

Seine erste Bühnendichtung („Die Familie Selicke", 1890) ist zunächst als ein bloßes Experiment zu werten, als ein Versuch des Autors, ob er die Mittel beherrsche, wenngleich dem Werk seine zweifellos vorhandenen dichterischen Qualitäten nicht abgesprochen werden sollen. Im „Meister Oelze", seinem nächsten Drama (1892), hat Schlaf sowohl im Stofflichen wie im Formalen einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan; zugunsten des Individiums, des unter eigener Verantwortung handelnden Menschen, sind Milieu- und Vererbungstheorie überwunden und in die ihnen gebührende Stellung zurückverwiesen worden; eine dramatisch-lebendige Handlung wird in drei knappen, technisch vollkommenen Akten dargestellt. In „Gertrud" (1898), einem weniger wichtigen Übergangswerke, tritt das Mann-Weib-Problem zum ersten Male hervor, um in den „Feindlichen" (1899) und im „Bann" (1900) weiterentwickelt und machtvoll gesteigert zu werden. Zugleich bedient sich Schlaf in den beiden letzten Werken einer ganz neuen Form der dramatischen Rede, die sich bereits im „Meister Oelze" ankündigt: des sogenannten „intimen Dialogs". „Weigand", Schlafs einstweilen letztes Drama (1906), stellt einen Typ für sich dar, eine Überwindung des schlechthin naturalistischen Dramas durch Einfügung neuer Stilelemente in den Dialog. **Überblick über Schlafs dramat. Gesamtwerk**

Rein formal betrachtet, steht die „Familie Selicke" noch ganz unter dem Einfluß der Holzschen Theorie. Hier ist wirklich „Lebenswahrheit" erreicht, wie in keinem Bühnenwerke vorher oder nachher, freilich auf Kosten des energetischen Kunstprinzips von Spannung und Entladung, das jede dramatische Kunst erst bedingt. „Drama heißt Handlung, heißt Tat, heißt Energie", hatten die Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" (I, p. 9) ausgesprochen. „Der Bau des Dramas verlangt die energischste Concentration, ein rücksichtsloses Ausscheiden aller Längen und Weitschweifigkeiten, vor allem ein Ausmerzen jeder Szene, welche nicht die Handlung motiviert, weiterfördert oder mit einem für die Idee, den Kern des Dramas charakteristischen Stimmungsgebilde begleitet." Von all dem findet sich in der „Familie Selicke" nichts. Eine bestimmt einsetzende, energisch fortgeführte und zielsicher gelöste dramatische Handlung fehlt vollkommen; statt dessen finden sich mehrere lose miteinander verknüpfte Einzelvorgänge, von denen keiner sich aus dem anderen mit zwingender Notwendigkeit ergibt; alles folgt nacheinander und verläuft nebeneinander; ein- **„Die Familie Selicke" Allgemeines**

zelne Motive erstehen und klingen ab — das Ganze ist seinem tiefsten Wesen nach mehr ein musikalisch-episches Gebilde statt eines plastisch-dramatischen. Damit ist vieles gegen den absoluten Wert der „Familie Selicke" als Drama gesagt, nichts jedoch gegen ihren historischen Wert, um den es sich hier handelt.

Analyse Zunächst folge eine Analyse des Dramas (Soergel, p. 187/88), sodann seine ästhetisch-kritische Zergliederung.

„Es ist Weihnachtsabend. Wird der Vater wenigstens heute nach Hause kommen — das ist die Frage, die ausgesprochen und unausgesprochen mit Nein mehr als mit Ja beantwortet den Grundton für die Stimmung des ersten Aktes der ‚Familie Selicke' angibt. Mutter Selicke schickt ihre Jungens fort, den Vater vom Geschäfte zu holen. Der olle Kopelke, das Original der ‚Papiernen Passion', kommt, um nach dem Linchen zu sehen, dem achtjährigen kranken Nesthäkchen, das seit Tagen nur kurz immer die Augen vom Fieberschlummer öffnet. Er weiß nicht recht Rat. Gustav Wendt, ein junger Theologe, der bei der Familie Selicke wohnt, erzählt, daß er eben zum Landpfarrer gewählt ist. Morgen muß er fort. Schweigend hört die älteste Tochter Toni, die mit Mänteln bepackt — Näharbeit für die Feiertage! — eintritt, die Nachricht. Heimlich lieben sich beide schon lange. Nun spricht Wendt sich aus: sie soll mit ihm gehen, heraus aus diesen unerquicklichen Verhältnissen: der Vater ‚brutal, rücksichtslos', die Mutter ‚krank, launisch, beide eigensinnig ... einfach jämmerlich in ihrem nichtswürdigen, kindischen Haß'. Die lieben Worte klingen ihr gut, nicht aber die klugen. Eine schwere Pflichtnatur, an Aufopferung gewöhnt, wehrt sie trübe ab. Sie ist hier zu nötig. Da beichtet er: er braucht sie, ihre Liebe; nur sie lebt ihm, alles andere, den Glauben an Gott und die Menschen, hat die Großstadt in ihm ertötet: nur sie ist seine Rettung. Sind sie erst beide glücklich, dann wird auch sein Predigtwort Kraft und Leben sein. Schwer weichen die Zweifel: aber einen kleinen Augenblick glaubt selbst Toni an Glück. Mit einem schelmischen Schlußton, einem verlorenen Lichtchen in dieser Grau-in-Grau-Darstellung, schließt der erste Akt. Scherzend nennt Wendt Toni: ‚Fru Pastern!' — ‚Ach du!' gibt sie lächelnd zurück.

Mitternacht ist vorbei. Man wartet, man wacht: die Jungen grämlich, ängstlich, die Mutter grämlich, verärgert. Wann kommt der Vater? warum kommt er heute nicht mal

heim? kommt er nicht endlich? das sind die Stimmungsfragen des zweiten Aktes. Nur Toni behält den Kopf hoch. Die Jungens gehen endlich zu Bett. Mutter und Schwester plaudern mit dem endlich erwachten, fieberhaft lebhaft erzählenden Linchen von besseren vergangenen, von besseren kommenden Tagen. Endlich hört man den schweren Tritt des Buchhalters Selicke. Die Mutter verkriecht sich. Selicke aber kommt in guter Laune, singend, leise wankend, mit einem Christbaum und Geschenken. Bald jedoch schlägt die Stimmung um, und Toni muß der Flut von Vorwürfen wacker standhalten, bis die Müdigkeit ihn übermannt und er einschläft. Fiebernd fängt Linchen im Todeskampfe an zu lallen und stirbt unter den Händen von Mutter und Schwester. Der Vater erwacht. Mühsam begreift er; dann bricht er stöhnend zusammen.

Dritter Akt: Der nächste Morgen, Wendts Abschiedsstunde. Die Gatten haben sich am Totenbette ihres Kindes nicht gefunden, sind sich nicht nähergekommen. Tot, ausdruckslos hat Selicke seine Frau nur angesehen, als sie ihm weinend gelobt, es solle nun anders werden. Jetzt kann Toni nicht fort: sie fühlt, mit Linchen ist das letzte Band zwischen den Eltern gerissen. Nun muß sie sich opfern. Beschämt findet sich Wendt darein. Er fühlt die Schwere, aber auch das Glück der Stunde: ‚Ja! Du! . . . Das Leben ist ernst! Bitter ernst! . . . Aber jetzt sehe ich, es ist doch schön! — Und weißt du auch warum, meine liebe Toni? Weil solche Menschen wie du möglich sind! — . . . Ja! So ernst und so schön! . . .‘

Noch einmal kommt der alte Kopelke und tritt an Linchens Leiche. Dann nimmt Wendt Abschied. ‚Ich komme wieder‘, ist das letzte Wort.“ —

Ästhetisch-kritische Darstellung

Es ist oben gesagt worden, in der „Familie Selicke“ seien an Stelle von Haupt-, Neben- und Gegenhandlung mehrere nebeneinander herlaufende Vorgänge mehr musikalisch-epischer als plastisch-dramatischer Natur getreten. Der Dichter behandelt diese Vorgänge innerhalb des Gestaltungskomplexes seines Werks wie etwa ein Musiker die Themengruppen in einer Symphonie. Schon die Analyse zeigt, daß es sich im wesentlichen um drei Vorgänge (Themen, Motive) handelt: erstens die verspätete Heimkehr des Vaters und damit den Ehekonflikt; zweitens das sterbende Linchen; drittens die Liebe zwischen Toni und Wendt und den Verzicht der beiden. Diese drei Motive (wir werden sie im folgenden mit I, II und III bezeichnen) sind wiederum nur Ergebnisse

(Variationen) des Urmotivs des Dramas: der Fremdheit, des Verfeindetseins, des verbindungslosen Nebeneinanders der handelnden Personen, die nur locker zusammengehalten werden durch das Milieu, die gemeinsame Not.

Form und Komposition

Die folgenden Ausführungen zeigen, wie Schlaf diese drei Themen verarbeitet: es wird dadurch die Form und die Komposition der „Familie Selicke“ deutlich werden.

Wie alle Dramen Schlafs und die meisten naturalistischen Dramen überhaupt, beginnt die „Familie Selicke“ mit einer Pause, die sich von vornherein als notwendig ergibt aus der Bedeutung des Milieus innerhalb der Kunstgattung Naturalismus: es verdeutlicht die Menschen und bildet den Hintergrund ihrer Handlungen. Der Zuschauer vermag auf diese Weise den Schauplatz der Handlung (der hier wie in den meisten naturalistischen Dramen während der drei Akte der gleiche bleibt) eindringlich auf sich wirken zu lassen.

Mit dem I. Thema (p. 230) setzt das Stück ein: Mutter Selicke schickt die Jungens fort, um den Vater vom Geschäft abzuholen. Es klingelt. Der Vater? Nein, der „olle Kopelke“ (p. 231). Damit wird übergeleitet zum II. Thema: Kopelke erkundigt sich nach der „kleinen Patientin“ (p. 234). Vom Bett her kommt Geräusch und Husten: Linchen erwacht. Das II. Thema wird breit durchgeführt (bis p. 238). Es klopft. Wendt kommt und fragt nach Fräulein Toni. Damit wird das III. Thema vorbereitet. Wendt hat eine Landpfarre erhalten; es setzt also gleichsam ein aus III gewonnenes Seitenthema ein. Kopelke geht (p. 243). Toni kommt. Die Handlung konzentriert sich: Thema I, II und III treten zusammen auf (p. 245—47). Wendt geht, Toni und Frau Selicke sprechen über den Vater, das häusliche Elend: Thema I wird breit durchgeführt und dadurch ein wirkungsvoller Kontrast geschaffen zu der p. 250 einsetzenden Liebesszene zwischen Wendt und Toni, die eine volle Ausgestaltung des III. Themas darstellt. Darin wird zugleich auch eine Art dramatischen Konflikts angedeutet: der Kampf Tonis zwischen Pflicht und Neigung (p. 257).

Der zweite Akt setzt wieder mit dem I. Thema ein. Der Vater kommt noch immer nicht (p.265). Das II. Thema tritt gesteigert auf. (p. 269, „Kleine Pause, im Bett Husten und Stöhnen“.) Linchen erwacht und spricht im Fieber über den Vater und über ihre Krankheit (I und II). Dann schläft sie ein. Nun setzt I (p. 275) ein, zuerst leise und andeutend in den Gesprächen zwischen dem Sohn Albert, Toni und Frau Se-

licke; ganz kurz tritt II (p. 277) auf: „Du sollst sehen, wir behalten sie nicht.“ Dann aber kommt Selicke selbst (p. 278), und Thema I beherrscht alles. p. 281 klingt II auf. „Das Kind, das Kind“, abermals p. 284: „Mein armes liebes Mäuschen.“ Damit ist der Schluß des Aktes, die Sterbeszene, eingeleitet, wenn auch nicht gerade vorbereitet: aber hierin mag man den bewußten Gestaltungswillen des Dichters erkennen, der mit seinen Mitteln sparsam umgeht, um desto wirkungsvollere Kontraste zu schaffen. — Selicke schläft ein. Linchen erwacht und ruft ängstlich nach der Mutter: Thema II gewinnt die Oberhand und wird machtvoll gesteigert. Linchen stirbt — die letztmögliche Steigerung von II ist erreicht. Der Vater bricht an der Leiche zusammen (Thema I). Wendt tritt ins Zimmer (Thema III). (Vergl. die sog. Engführung in der Fuge!) Damit fält der Vorhang.

Der dritte Akt setzt abermals mit einer großen Pause ein, die womöglich noch eindrucksvoller, d. h. bühnenwirksamer ist, als die, mit der der erste Akt begann. (Vgl. das p. 61 über den Eingang des „Meister Oelze“ Gesagte). Vater und Mutter Selicke und Toni halten die Totenwacht an Linchens Leiche, draußen auf dem Treppenflur werden Weihnachtslieder gesungen, Kinder jauchzen, schreien und lachen. II klingt zuckend und weh auf: „Du! ... Mein Linchen! ... Warum du?“ Die Eltern fanden sich an des Kindes Leiche nicht (p. 292). Selicke wankt gebrochen hinaus (Rückerinnerung an I). Dann kommt Wendt. Thema III setzt voll ein, und damit wird der eigentliche Kernpunkt des Dramas erreicht: Tonis Entsagung. Kopelke kommt (p. 304). Thema I und III klingen noch einmal auf. Dann nimmt Wendt Abschied (Thema III). „Ich komme wieder“ sind die letzten Worte — gleichsam ein Versuch, in die verzweifelt trübe Resignationsstimmung einen Hoffnungsschimmer zu bringen. Sie stellen die letzte Steigerung des Liebesthemas dar.

Der erste Akt brachte also die Exposition: alle drei Motive sind nebeneinander durchgeführt; bald trat das eine, bald das andere mehr hervor. Den zweiten Akt beherrschen I und II, den dritten III. Aus dem Gesagten dürfte der Formorganismus des Ganzen sowie die Komposition und ihre Art und Weise deutlich geworden sein.

Eine Betrachtung des Stils der „Familie Selicke“ muß von dem Stilwollen ihres Dichters ausgehen, das dahin ging, ein unmittelbares Bild der Wirklichkeit zu geben. Schlaf erreicht das, indem er jedes theatralische Element im alten Stil

Sinne ausschaltet: die Handlung wird auf ein Mindestmaß beschränkt und verläuft ohne alle Effekte und Affekte. Vermieden wird das Zusammendrängen von Ereignissen, die sich zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten abgespielt haben: alles verläuft so, wie es in der gleichen Zeit und an dem gleichen Schauplatz auch in Wirklichkeit vor sich gegangen sein könnte. Die Sprache ist der des Alltags nicht nur angeglichen, wie etwa bei Ibsen oder in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", sondern ist in allen Einzelheiten, Nuancen und charakteristischen Färbungen wirklich ein getreues Abbild der Umgangssprache jener Menschen, die der Dichter schildert. Wichtig sind die Regiebemerkungen: jeder Schritt, jede Geste werden vorgeschrieben. Auch sie sind ein wichtiges Hilfsmittel, einmal, allgemein, zur Erreichung der gewollten Lebenswahrheit, dann aber, im besonderen, zur Charakterisierung der einzelnen Personen. Zwei Beispiele hierfür: p. 230 heißt es von dem zwölfjährigen Walter: er „ist unterdessen aufs Sopha geklettert und trinkt nun nacheinander die verschiedenen Kaffeereste aus. Den Zucker holt er sich mit dem Löffel extra 'raus", und weiterhin p. 232: „Er hat sich unterdessen mit seinem Hampelmann abgegeben, ihm die Zunge gezeigt, bah! zu ihm gemacht und tänzelt nun mit ihm um den alten Kopelke 'rum...". Der achtzehnjährige Albert wird damit eingeführt, daß er vor dem Spiegel steht und seine Krawatte umbindet; beim Eintritt Kopelkes klemmt er den Stock unter den Arm und setzt den Kneifer auf. Auf diese Weise werden kleine, für jeden bedeutungsvolle Eigenheiten sorglich aneinandergereiht, und aus einer Fülle von Einzelbeobachtungen und Pointillismen entsteht ein außerordentlich lebendiges Bild, lebendig im Sinne der unmittelbaren Natürlichkeit.

„Meister Oelze" Allgemeines

Der „Meister Oelze" ist bereits in der Einleitung als dasjenige Werk Schlafs bezeichnet worden, in dem der Dichter den „konsequenten Naturalismus" in zwiefacher Beziehung zu überwinden sucht: einmal formal durch eine konzentrierte, dramatisch-lebendige Handlung, die auf drei kurze Akte zusammengedrängt ist, während sie in Wirklichkeit eine längere Zeit beanspruchen würde; dann stofflich durch die Überwindung der Milieu- und Vererbungstheorie zugunsten des unter eigener Verantwortung handelnden Menschen, des Individuums. Die ‚Familie Selicke' war im großen Gan-

zen Milieudrama — der ‚Meister Oelze' stellt einen neuen Typus des Charakterdramas dar. Das Milieu ist zugunsten einer psychologischen Ausgestaltung der Handlungsträger zurückgedrängt worden; das Milieu ist der Menschen wegen da, die es verdeutlicht, für deren Handlung es den Hintergrund bildet. Im Milieudrama (Hauptmann ‚Vor Sonnenaufgang') verliert der Mensch sich in seiner Umgebung, an seine Umgebung. Ibsen läßt in den ‚Gespenstern' seinen Kammerherrn Alving nicht an der eigenen Schwäche zugrunde gehen, sondern an den ‚Verhältnissen', die seine Lebensfreude untergraben und seine gesunden Triebe in Unsittlichkeit pervertieren: er bürdet alle Schuld dem ‚Milieu', hier der ‚Gesellschaft' auf, anstatt den einzelnen seiner Taten Täter sein zu lassen. Schlaf lenkt alles Interesse auf die Charaktere und ihren Widerstreit. Alles andere ist nur Mittel, diesen Widerstreit so deutlich und wirkungsvoll wie nur möglich zu machen. Die Handlung wird aus dem Bereich einer Folge von äußeren Geschehnissen hinübergeleitet auf das Gebiet innerer, seelischer Vorgänge. Alles äußere Geschehen wird so einfach wie möglich gehalten, während der Konflikt der Seelen sich mit äußerster Leidenschaft und Gewalt entwickelt. Hinter den indirekten Reden der Handelnden strömt ein ‚unterirdischer Dialog der Seelen' (Johannes Schlaf, ‚Vom intimen Drama', Anhang zu ‚Die Feindlichen' p. 96); der eigentliche Schauplatz des Dramas wird ‚gleichsam die vierte Dimension' (ebendort). Über diesen verfeinerten Sinn für den Dialog hatte zuvor kein Drama verfügt. Man hatte sich mit den plumpen Hilfsmitteln des Monologs und des Beiseiteredens kümmerlich genug geholfen. An deren Stelle trat jetzt das ‚stumme Spiel'. „Es kam darauf an, alle dramatisch-technischen Kniffe und Hilfsmittel aufzulösen in der Nuance des Dialogs."

Hier folge die Analyse der Handlung (Soergel p. 630/31): Analyse

„Vor Jahr und Tag hat der Tischlermeister Oelze zusammen mit seiner Mutter seinen Stiefvater vergiftet, damit er nicht auf der bevorstehenden Hochzeit seiner Tochter Pauline das Testament zu deren Gunsten ändern könne. Nun lebt er mit seiner seit jenem Morde geistesgestörten Mutter in gutem Wohlstande, nur körperlich ein siecher, schwer lungenkranker Mensch, aber geistig ungebrochen, ohne Spur eines bösen Gewissens, ein geiziger, zäher Ironiker, ein boshafter Menschenverächter, der sich weder vor Gott noch dem Teufel, geschweige denn Menschen fürchtet,

dessen Freude Hohn und Spott ist. Da aber kommt nach bald 20 Jahren seine Stiefschwester Pauline, die infolge jenes Testamentes in bedrückenden Verhältnissen lebt, wieder in ihr Vaterhaus. Sie ahnt, daß ihr Stiefbruder der Mörder ist, sie möchte ihm das Geständnis entlocken; mit den Waffen seiner Ironie und seines Spottes wehrt er sich, aber er wird unruhiger, schärfer, gereizter ‚kribbliger'. So ist es schon seit Wochen gegangen, als der erste Akt einsetzt. Wieder liegt Pauline auf der Lauer; mit scheinbar harmlosen Bemerkungen, deren Spitzen Oelze aber nicht entgehen, reizt sie ihn, und schließlich treibt ihn der Anblick der geisteskranken Mutter aus dem Hause, seit vielen, vielen Jahren zum erstenmal ins Wirtshaus. Er kehrt zurück im zweiten Akte, scheinbar lustig, vom ungewohnten Weingenusse erregt. Das nutzt Pauline aus, und die Stimmung des Abends, eines düstern Herbstabends voll Sturm und Wolken — es brennt im Ort — kommt ihr zu Hilfe. Sie beschwört die dunklen Ahnungen der Vergangenheit, die alte Zeit des Gespensterglaubens und die alten Mächte des Gewissens. Sie erzählt von der Erscheinung vor ihrem Hochzeitstage, am Todestage ihres Vaters; sie macht das Experiment, das Brandstifter und Diebe und sogar Mörder verrät. Höhnisch lacht Oelze. Da treibt sie ihn in die Sturmnacht: er wage ja sich doch jetzt nicht hinaus: ‚Denke mal Franz? Wenn de jetzt ufn Flur 'naus kömmst, un's käm so enne weiße Gestalt entgegen hinten vom Gottesacker her, wie mir damals? Un's steehnte mit eenem Male so dichte neben dir uf? Na? — Das is kee Spaß? — Gloobe nur! —' Er aber geht, um nach Minuten, in denen alle atemlos harren, schreiend hereinzutaumeln und stöhnend, von einem Blutsturz überrascht, zusammenzubrechen. Dem Spuk der alten Zeit scheint auch Oelze verfallen.

Oelzes letzte Stunde schildert der dritte Akt; der ganze Akt wieder ein Ringen der beiden Stiefgeschwister. Der Fiebernde droht sein Geheimnis zu verraten. Gott, der dem Gesunden der Strohwisch war, mit dem ‚de Leite zu den dumm'n Spatzen sagen: wollt'r aus mein' Kirschen 'raus?!' drängt sich ihn ängstigend in seine Fieberträume: lauernd horcht die Schwester. Der Wache aber bannt alle Phantasien, ruft die Schwester her, wie um ihr zu beichten, nur um ihr dann ‚langsam, in seinem alten, ironischen Ton' zu sagen: ‚Du kannst wieder gehn.' Die Hand seines Jungen in der seinen stirbt er, ungedemütigt."

Form und Komposition

Wie die „Familie Selicke", so beginnt auch der „Meister Oelze" mit einer Pause. Schauplatz der Handlung ist das Wohnzimmer in Oelzes Haus, dessen dämmriges Herbstnachmittagslicht von Zeit zu Zeit durch einen flüchtigen Sonnenblick erhellt wird. In den Pausen, deren der Akt eine große Anzahl aufweist, hört man das Gebrause des Herbstwindes. Schlaf verwendet hier also Naturereignisse zur Verstärkung und Verdeutlichung der Stimmungsatmosphäre, gerade wie das ältere Drama es tat, nur unendlich abgestufter, differenzierter: Mensch und Natur werden in Einklang und Zusammenhang gebracht; die Abhängigkeit der Stimmungen, ihre Relation zu äußeren Einflüssen eindringlich und wirksam veranschaulicht. — Pauline, Oelzes Stiefschwester, sitzt am Nähtisch und ist über ihrer Weißnäherei eingeschlafen, zu ihren Füßen sitzt Mariechen, ihr Töchterchen, mit einem Strickstrumpf. Nach einer Stille ertönt von draußen der laute, grelle Aufschrei einer Weiberstimme, der Stimme von Oelzes geistesgestörter Mutter (sonst stumme Rolle). Hierdurch ist bereits ein wichtiger Teil der Exposition gegeben, ohne daß ein Wort gesprochen wurde; das folgende Gespräch zwischen Pauline und Mariechen verstärkt und verdeutlicht die bisherigen Eindrücke. Selten sind in einem Drama theatralische Wirkung und dramatische Notwendigkeit in solch glücklicher Weise verbunden worden. — Es folgt ein Einschnitt — das Gespräch wendet sich alltäglichen Dingen zu und verstummt schließlich. Während der Pause ertönen von draußen abermals die Schreie der Alten. Zum ersten Male tritt Paulines Haß hervor, leitmotivisch: sie ballt selbstvergessen die Hand gegen das Schlafzimmer Oelzes und stößt aus: „Na, du Hund! Du Hund!" wodurch die Exposition abermals um ein wichtiges Stück gefördert wird. In dem anschließenden kurzen Gespräch wird der Haß motiviert: sie haben alles „weggestohlen", die schönen Sachen in der Wohnstube, das Klavier, das Haus, den Garten, die Felder. Abermals verebbt das Gespräch. Man hört den Postwagen über das Pflaster der Gasse rumpeln, den Postillon blasen. Dann tritt die Nachbarin ein, die Weidenhammern. Sofort ändert sich die Stimmungsatmosphäre („Du bist selber wie so 'ne Abendsonne"), aber sie geht sogleich wieder in die vorige über. Rese, Oelzes Frau, kommt. Damit ist auf Oelze selbst übergeleitet: man spricht von ihm, er wird indirekt charakterisiert. Rese berichtet von den Phantasien der Alten: sie hat von einem ge-

sprochen, den sie vergiftet habe, und von einer Hochzeit. Pauline lacht gepreßt auf. Wieder gleitet das Gespräch ab in Allgemeines und Alltägliches. Hierdurch erreicht Schlaf den Eindruck des Unabsichtlichen und Ungewollten, der vollen Lebenswahrheit, obwohl er sich streng innerhalb der Grenzen seines dramatischen Plans und damit des Kunstwerks enthält: jeder noch so kleine Zug dient der Exposition, der Verdeutlichung und Klarstellung der Vorgeschichte, und begründet somit das Ganze. Das scheinbar banale Geplauder der Frauen charakterisiert jede in ihrer Eigenart: der Gegensatz zwischen der finster brütenden Pauline und den anderen in ihrer harmlosen Ahnungslosigkeit ist meisterlich herausgearbeitet worden. Rese geht. Wieder schlägt die Stimmung um, das Mordmotiv erscheint wieder, abermals gesteigert: Pauline spricht von dem jähen Tode ihres Vaters. Grelle Streiflichter fallen auf Oelze, dessen Bild auf diese Weise in jedem Zuschauer lebendig ist, noch ehe der Meister selbst aufgetreten ist. In Jugenderinnerungen der beiden Frauen klingt das Gespräch ab: erreicht wird dadurch formal die rhythmische Gliederung des Ganzen, in bezug auf die Komposition die Vorbereitung des Folgenden, stofflich die Verdeutlichung des Gegensatzes zwischen einst und jetzt, theatralisch eine glänzende Kontrastwirkung zu dem bevorstehenden Auftreten Oelzes. — Die Weidenhammern geht. Pauline steht einen Augenblick in Gedanken, schluchzt still in die Hände hinein, dann schüttelt sie in unterdrücktem Zorn die Faust gegen die Schlafstube hin: „Hund!! — Schwindsüchtiger Hund!! — Mörder!!" Dieser haßgepreßte Ausruf stellt ein geradezu klassisches Beispiel für den naturalistischen Monolog dar; für die Komposition bildet er eine äußerste Zusammenballung des Haßmotivs der Pauline. Nach einer Pause kommt Oelze, angekündigt durch anhaltendes Husten von der Kammer her. Mit seinem Auftreten beginnt das eigentliche Drama, dessen Inhalt im wesentlichen der verzweifelte Kampf der beiden Stiefgeschwister um das Geheimnis des Mordes ist. — Pauline ist zunächst unsicher, Oelze zynisch und überlegen. Allmählich wird sie ihrer Befangenheit Herr. Jedes Wort, jede Geste verdeutlicht den Seelenzustand der beiden. Sie will Oelze Kaffee einschenken, er wehrt ab. Sie lacht: „Du tust ja wirklich Franz! als ob ich Gift an'n Fingern hätte." Diese kleine Szene enthält das ganze Drama in nuce, sie ist gleichsam eine Illustration, eine äußerste Konzentration des wesentlichsten

Handlungsmomentes in einem Symbol. Das folgende Gespräch der beiden Geschwister verschärft den Gegensatz. Eine abermalige Verdichtung bringt Oelzes Rede p. 39/40: „Na, denkst du denn, ich verstehe dich nicht? Denkst du denn, ich weiß nich' ganz genau, worauf du 'naus willst? Hähä?" Die Szene stellt den Höhepunkt des Aktes dar. Ein Hustenanfall unterbricht Oelze. Wieder klingt die Szene in Alltägliches ab. Emil, Oelzes Sohn, kommt, in seiner Jungenhaftigkeit prachtvoll charakterisiert. Der Sturm draußen wird immer heftiger. „Wenn nur in der Nacht nix passiert" haben die Leute gesagt, wie Emil berichtet. Damit wird der Ausbruch des Feuers (zweiter Akt) vorbereitet, das indirekt für den Verlauf der Handlung wichtig wird. Wieder weiß Schlaf scheinbar ganz außerhalb des Geschehens liegende Ereignisse in dieses hineinzubeziehen und mit ihm organisch zu verbinden. — Rese führt die alte Frau Oelze herein. Das Finale des Aktes beginnt: Oelze wird unruhig, verlangt nach Rock und Stiefeln und geht fort. In alltäglichen Reden der beiden Frauen klingt der Akt aus.

Es ist später Abend. Auf dem Tisch steht die brennende Lampe. Auf der Ofenbank sitzt die alte Frau Oelze. Mariechen sitzt am Tisch. Emil lungert im Zimmer umher. Zwischen den Kindern wiederholt sich nun so etwas wie eine Parodie des Kampfes zwischen Oelze und Pauline: eine Groteske mit dem Grauen als tiefstem Unterton. Hierdurch wird eine innerliche, organische Beziehung zu der Hauptszene des vorigen Aktes geschaffen. p. 50 wird das Feuermotiv gestreift: „Du! gucke mal, Emil! Wie's Feuer über'n Fußboden weghuppt," sagt Mariechen in bezug auf das Ofenfeuer. Dieses scheinbar harmlos hingeworfene Wort erweckt sofort eine Rückerinnerung an die kurze Erwähnung der Feuersgefahr im vorigen Akte: wiederum ist eine Beziehung hergestellt. Rese und Pauline kommen und führen die alte Frau hinaus: der erste große Einschnitt entsteht, der ausgefüllt wird durch eine reizende Szene der sich über ihr Alter unterhaltenden Kinder. Wiederum Schlafs Kunstmittel, nach dramatischen Steigerungen oder vor solchen den Dialog ins Alltägliche verrinnen zu lassen, um damit einmal stilistisch äußerste Lebenswahrheit zu erreichen, dann aber, formal betrachtet, die dramatisch notwendigen Kontraste zu gewinnen. — Pauline und Rese treten wieder ein, sie sprechen kurz über Oelze und bereiten dadurch auf dessen Rückkehr vor. Es klopft — nicht Oelze kommt (jeder

Dramatiker alten Stils hätte ihn an dieser Stelle auftreten lassen!) — sondern der Geselle Patschke. Er will ins Wirtshaus. Rese ermahnt ihn: „Besauft Eich wenigstens heite nich' un' kommt nich' so späte nach Hause, falls in der Nacht noch was passiert." Zweierlei wird hierdurch erreicht: einmal wird Oelzes Betrunkenheit vorbereitet, ferner wird abermals auf das später ausbrechende Feuer hingedeutet. Rese fragt beiläufig, ob ein bestellter Sarg abgeliefert sei: zum erstenmal tritt dadurch das Todesmotiv auf, in engster Verbindung mit den beiden vorigen. Wiederum ist das scheinbar Nebensächliche von höchster Bedeutung für die Entwicklung. Patschke geht, Rese ängstigt sich über Oelzes langes Ausbleiben — plötzlich erschallt von draußen Feuerlärm, Glockenläuten, Rufe. Fast gleichzeitig tritt Oelze ein, pfeifend. Er reizt Pauline: „Habt 'r eich denn gut unterhalten, alle dreie? — Hähä! — Über Beefsteaks aus Menschenfleesch? Un' solche scheene Sachen? — Hähä! — Das is ja so was für eich." Im Verlauf des folgenden Gespräches tritt das gleiche Motiv gesteigert auf. Ein Wutausbruch des Betrunkenen folgt, der ganze verhaltene Haß entlädt sich. Plötzlich erblickt er die Photographie seines Stiefvaters — sie soll fortgebracht werden. (Mordmotiv.) Ein Gespräch zwischen Oelze und Emil schließt sich an. Oelze ermahnt den Sohn. Er soll „Paster" werden — aber nicht etwa als Sühne für des Vaters Schuld: „Die Pasters verdien' 's mehrste Geld heitzutage un' hab'n 's allerwenigste zu tun." Emil muß aus der griechischen Grammatik vorlesen. Stolz hört der Vater zu. Er bereut nicht. Sein Junge w i r d Pastor werden. Es klopft. Niemand ist draußen (Spukmotiv). Sofort springt Pauline ein: „Vielleicht is es 'ne Ahnung gewesen? Heite is ja sowieso 'n richt'ger Gespensterabend." Das Spukmotiv wird weiter ausgeführt. Pauline erzählt von der Erscheinung des toten Vaters, die sie in der Nacht vor ihrem Hochzeitstage gehabt habe, mit allen Einzelheiten, in wohlberechneter Steigerung. Oelze bleibt äußerlich unberührt und fest. Das Gespräch ebbt abermals ins Alltägliche ab: Rese spricht von dem Feuer draußen. Wieder springt Pauline ein: durch ein Experiment mit der Hausbibel kann man den Brandstifter feststellen. Sie spielt auf Oelze an: auf die Art sei schon manches ans Tageslicht gekommen. Oelze ist voll fürchterlichster innerer Unruhe, nach außen jedoch ironisch und höhnisch ablehnend. Brandstifter und Diebe und „sogar auch schon" (berech-

nete Steigerung durch viele Füllworte) Mörder entdeckt worden — Oelze bleibt fest. Das Experiment gelingt — Pauline schreit entsetzt aut — Oelze zuckt zusammen und erbleicht. Sofort springt Pauline ein: Oelze getraue sich jetzt nicht allein auf den Flur hinaus. Oelze geht. In atemloser Spannung bleiben die anderen zurück — da naht sich von draußen lautes, grelles, anhaltendes Schreien — Oelze stürzt taumelnd herein und sinkt, vom Blutsturz betroffen, auf die Ofenbank nieder. Der theatralische Höhepunkt des Dramas ist auf diese Weise erreicht. —

Der dritte Akt spielt ein paar Tage später. Es ist Nacht, gegen Morgen. Die Abfolge der Zeit ist also genau gewahrt. Wieder beginnt der Akt wie die beiden vorigen mit einer Pause. Oelze liegt schlafend im Lehnstuhl, Rese sitzt am Tisch, gleichfalls schlafend. Pauline wacht und lauert. Auch hier wieder sind die Hauptpersonen allein schon durch die Situation aufs treffendste charakterisiert. Pauline beugt sich interessiert über Oelze: „'s geht zu Ende." Damit ist der wesentlichste Inhalt des Aktes in äußerster Zusammenballung gegeben. Rese erwacht und sieht aus dem Fenster. Draußen ist frische Luft, schöner klarer Himmel. Damit ist ein weiteres Motiv angedeutet: der Gegensatz zwischen draußen und drinnen, der Welt, in die später Emil gehen wird, und der Stätte des Verbrechens. Aber „wie ausgestorben" ist es draußen. Wieder wird durch ein unabsichtlich hingeworfenes Wort auf die Handlung gelenkt, den bevorstehenden Tod Oelzes. Die beiden Frauen sprechen über Oelze, der Sterbende wird auf diese Weise indirekt geschildert. Rese geht. Bis jetzt war alles Vorbereitung, B e h a r r u n g: nun setzt langsam die (dramatische) B e w e g u n g ein: „Ob e 's sagt?! — Ha, wen e 's sagt!!" spricht Pauline erregt vor sich hin. Dieses kurze monologische Zwischenspiel stellt abermals eine äußerste Verdichtung des Grundthemas dar. — Oelze spricht im Schlafe: Emil soll „das Gespenste" fortjagen. Zwei Motive treten zusammen: das des Mords und das der Angst. Die kurze Szene enthält das Ergebnis alles Vorhergegangenen. Pauline lauscht atemlos. Reses Eintritt stört sie. Ein hartes Nebeneinander der größten Gegensätze (die um Pauline und Oelze besorgte Rese, Oelzes Phantasien, Paulines angsterregtes Lauern) folgt in zwei ganz knappen Szenen. Das Ende bereitet sich vor: nochmals findet ein atemberaubender seelischer Kampf zwischen den beiden Stiefgeschwi-

stern statt, mit allen Mitteln geführt und dramatisch unerhört gesteigert. Dann kommt plötzlich Klarheit über Oelze. Er wird sich bewußt, um was es geht, und ruft nach seinem Sohne. Pauline geht, nachdem sie, als sie ihr Spiel verloren sieht, mit Mühe einen Wutschrei unterdrückt hat. Eine Pause tritt ein, ein letzter gliedernder Einschnitt. Man hört von draußen Räderknarren, Peitschenknallen, Rufe eines Fuhrknechts, Gesang von Weiber- und Kinderstimmen: das „Welt"-Motiv in neuer Steigerung. Oelze lacht vor sich hin: keiner soll Emil verachten dürfen. Pauline kehrt zurück, gleich darauf Rese mit Emil. Des sterbenden Mörders letzte Handlung ist, seines Sohnes Schulzeugnis zu unterschreiben. „Pas—ter . . ." damit haucht er aus. —

Das Bemerkenswerteste an Form und Komposition des Meister Oelze ist der klare, rhythmisch gegliederte Aufbau, der mit genügender Deutlichkeit durch die obigen Ausführungen erkennbar sein dürfte; ferner die glückliche Verbindung von dramatischen Notwendigkeiten und theatralischen Mitteln, welche die „Familie Selicke" völlig vermissen ließ.

Stil — Das Stilwollen des Dichters hat sich in diesem seinem zweiten Bühnenwerke geändert. Mit der „Familie Selicke" hatte er nichts als ein Stück wirklichen Lebens zu geben beabsichtigt — jetzt strebt er bewußt zum Drama, zum Kunstwerk. Die Mittel sind im großen ganzen die gleichen geblieben; nur sind sie in noch vollkommenerer Weise mit dem Stoff in Einklang gebracht worden. Auf Einzelheiten näher einzugehen, dürfte sich erübrigen, da innerhalb der Darstellung der Gliederung und des Aufbaus des Dramas sowie in der einleitenden allgemeinen Charakteristik bereits alles Wichtige gesagt worden ist. Zum ersten Male aufgeführt wurde der „Meister Oelze" drei Jahre nach dem Erscheinen der Buchausgabe durch die „Freie Volksbühne" (1895), zum zweiten Male 1901 im Deutschen Theater, dann in Weimar und Osnabrück 1922.

Umarbeitung — Im Jahre 1908 hat Schlaf für die nötig gewordene zweite Auflage sein Werk überarbeitet. Handlung und Charaktere blieben unverändert; beseitigt wurden nur einige Breiten im ersten und im dritten Aufzug, Milieuschilderungen, die dem Dichter entbehrlich schienen, da sie den Fluß des dramatischen Geschehens eher hinderten als förderten. Beseitigt worden ist ferner die „krause Orthographie des mitteldeutsch-thüringischen Jargons" (Vorrede zur II. Aufl. p. 6).

Der Dialog ist in ein Hochdeutsch übertragen worden, das dennoch die „Nuance einer legèreren volkstümlichen Sprechweise“ behalten hat.

„Die Familie Selicke“ und der „Meister Oelze“ waren soziale Dramen gewesen — Schlafs weitere Bühnenwerke stellen einen neuen Typ des Gesellschaftsdramas dar. Rein äußerlich in bezug auf das Stoffliche betrachtet, schließen sie sich zu einer Gruppe zusammen: alle vier behandeln das Mann-Weib-Problem in einem Spezialfalle: eine Frau steht zwischen zwei Männern, ihrem Gatten und ihrem Geliebten. Nach der Art der Lösung könnte man „Gertrud“ und „Der Bann“ auf der einen Seite, „Die Feindlichen“ und „Weigand“ auf der anderen zusammenzufassen: in den beiden ersten Fällen kehrt die Frau zu ihrem Gatten zurück, in den beiden anderen geht sie zum Geliebten. Aber auch innerhalb dieser scheinbaren Übereinstimmungen hat Schlaf sein Thema variiert: Gertruds Mann ist ein nichtiger Philister, sie kehrt aus freiem Entschluß zu ihm zurück; Ottilie dagegen, die Heldin in „Der Bann“, ist ein Gänschen, es fällt der Überlegenheit ihres Gatten Hubert nicht allzuschwer, sie sich zurückzugewinnen. In ähnlicher Weise verändert Schlaf das Thema in den beiden anderen Dramen: Heinrich, der Held der „Feindlichen“, muß einen verzweifelten Kampf um die Geliebte kämpfen, die sich völlig willenlos und passiv verhält; wogegen im „Weigand“ die Entscheidung durchaus auf seiten der Frau liegt, die schließlich, um dem Geliebten angehören zu können, ihren Gatten in den Tod schickt. Die übrigen Dramen Allgemeines

In dramatisch-technischer Beziehung ergeben sich jedoch zwischen den vier Werken tiefgehende Unterschiede. Es ist bereits gesagt worden (p. 53) „Weigand“ stelle einen Typ für sich dar, eine Überwindung des schlechthin naturalistischen Dramas durch Einführung neuer Stilelemente in den Dialog — „Gertrud“ und „Der Bann“ sind Übergangswerke. Auf die anderen Unterschiede wird später eingegangen werden. Zunächst folge Analyse und ästhetisch-kritische Zergliederung der vier Dramen.

Im Verlauf der Ehe zwischen dem Kaufmann Fritz Baerwald und Gertrud ist die letztere von einer sich immer mehr steigernden Abneigung gegen ihren Gatten ergriffen worden; er ist ein harmloser, banaler Durchschnittsmensch, der „Gertrud“ Analyse

seine Frau gerecht und hausbacken liebt, dem jedoch jedes feinere Verständnis für ihre Eigenart, jedes Vermögen, sich in ihren Seelenzustand einzufühlen, abgeht. Gertruds Zustand ist allmählich geradezu krankhaft geworden, ihre Nervosität grenzt an Hysterie. Der Arzt hat zu einem Sommeraufenthalt auf Rügen geraten. Zufällig trifft die Familie hier einen Jugendfreund Fritzens wieder, Albrecht Holm, der aus Amerika zurückgekehrt ist, um sich in der Heimat eine Frau zu suchen. Gertrud fühlt sich zu ihm hingezogen, gesteht sich jedoch ihre Neigung nicht, sondern sucht sie zu verdrängen: sie behandelt Holm höhnisch und verletzend. Dieser erkennt, was vor sich geht, er glaubt in Gertrud das gesuchte Frauenideal gefunden zu haben, er bittet sie, mit ihm zu gehen, die engen, sie zermürbenden Verhältnisse hinter sich zu lassen — sie aber findet die Kraft nicht und weist ihn zurück. Holm reist ab, sie bleibt bei ihrem Gatten und ihrem Kinde, sie versinkt gleichfalls im Philisterium, in der banalen Alltäglichkeit, um zugrunde zu gehen oder sich anzupassen. Das letztere erscheint als das Wahrscheinlichere.

Form und Komposition

Die Handlung ereignet sich in dem Verandazimmer der von der Familie Baerwald gemieteten Villa auf Rügen. Fritz und seine Freunde vergnügen sich im Garten mit Pistolenschießen. Gertrud liegt auf einer Chaiselongue, Onkel Lorenz, der Inbegriff alles Philisteriums, liest die Morgenzeitung, Fritz' Mutter ist mit einer Handarbeit beschäftigt. Das Drama beginnt wiederum mit einer Pause, während welcher man nur den Lärm aus dem Garten hört. Die Situation ist also festgelegt, die handelnden Personen sind charakterisiert, noch ehe ein Wort gesprochen wurde. Die ersten Szenen geben die Exposition; Gertruds krankhaft gereizter Zustand, sowie ihr Verhältnis zu ihrer Familie, vertreten durch die Schwiegermutter und Onkel Lorenz, werden deutlich, vorallem jedoch ihre Abneigung gegen Fritz; diese als stärkstes Motiv äußert sich zuerst. Sie spricht voller Hohn über ihn, seine Art, sich die Zeit zu vertreiben — sogar „ein Embonpoint" bekomme er (p. 10). Holms Name fällt — sollte seine Anwesenheit verstimmend auf Gertrud wirken? Sie wendet sich heftig dagegen. Was hat sie mit Holm zu tun, diesem „Idioten" (p. 11). Sie wünscht das Gespräch auf ein anderes Gebiet zu lenken, es klingt ab in Alltäglichkeiten, die Onkel Lorenz äußert. Hierdurch entsteht der erste gliedernde Einschnitt. Episodisches folgt: Onkel Lorenz liest in der Zeitung, daß ein Fischerboot gekentert ist. Man hat für die

Hinterbliebenen gesammelt — eine Gelegenheit für Onkel Lorenz, die lieben Bekannten herunterzumachen, die seiner Ansicht nach zu wenig gegeben haben. Eine zweite Episode setzt ein: Onkel Lorenz entdeckt in der Fremdenliste den Namen eines alten Bekannten der Familie, der seit Jahren mit einer „Konfektionöse" zusammenlebt. Auch er wird „heruntergeputzt". Beide Episoden dienen zur Verstärkung der Milieudarstellung; die sich anschließende Familiensimpelei (die Amme kommt mit Gertruds Kind) charakterisiert Gertruds Umgebung auf das treffendste. Nachdem die Amme gegangen ist, wird fortgefahren, Trautmann und die Konfektionöse „durchzuhecheln"; Gertrud hört zunächst schweigend zu, wendet sich dann aber brüsk dagegen. Ein Familienstreit (köstliches Durcheinander: der sächsisch sprechende Onkel, die in ihren heiligsten Bürgergefühlen gekränkte Schwiegermutter, die ironisch überlegene Gertrud) erhebt sich, Holms Name fällt abermals, Onkel Lorenz wendet sich heftig gegen Gertrud, die in einen hysterischen Lachkrampf verfällt (Höhepunkt des Aktes). Fritz kommt, mit seinen Freunden im Gespräch über Holm, diesen auf seine Art charakterisierend und sein gutes Schießen bewundernd. Gertrud rafft sich zusammen. Gleich darauf tritt Holm ein. Die Exposition ist beendet. Das eigentliche Drama beginnt. Fritz wendet sich Gertrud zu — sie stößt ihn zurück: er rieche, er habe getrunken. Dann überschüttet sie Holm mit Spott — verlegen läßt dieser es geschehen. Unmittelbar darauf entschuldigt sie sich bei ihm ihres Benehmens wegen. Es folgt ein Gespräch der Männer über Alltägliches, dann gehen sie. Gertrud und Frau Baerwald bleiben zurück, in einem kurzen Gespräch über Gertruds Zustand, über Fritz und Holm wird das Ergebnis des Aktes zusammengerafft. Gertrud bleibt allein: in einem monologischen Ausruf zieht sie ihrerseits die Summe: „Das — ist — nicht — zu ertragen?!" und bricht in Schluchzen aus.

Der zweite Akt — er spielt am Nachmittag des gleichen Tages — beginnt abermals mit einer Pause. Fritz liegt schlafend und „schnarchend" (p. 25) auf der Chaiselongue. Gertrud kommt: „Ah so! —" Sie weckt ihn. In einer kurzen Szene arbeitet Schlaf die Gegensätze zwischen beiden heraus. p. 28: „Ein Philister bleibst du doch, und wir — Backfische sind doch bessere Menschen!" Die Situation spitzt sich zu — Gertrud malt ihr Ideal vom Mann aus, das Holm verzweifelt ähnlich sieht — als sie sich nicht verstanden sieht, biegt sie

es ins Parodistische über. Fritz scherzt: geh mit Holm! Er hält ihn für völlig harmlos. Gertrud weist auf die Gefahr hin. Fritz schöpft Argwohn. Gertrud schlägt vor, abzureisen. Fritz sei dennoch „der verständigste Kerl von der Welt“ (p. 29). Sie küßt ihn und geht. Onkel Lorenz kommt, gleichfalls verschlafen und gähnend. In dem Gespräch mit ihm greift Fritz Gertruds Gedanken auf: sie wollen in einen anderen Badeort reisen. Er fühlt plötzlichen Widerwillen gegen Holm. Da tritt dieser selbst ein. Er will abreisen. Das Hausmädchen deckt den Kaffeetisch (ein Grund, alle Personen zu vereinigen), Gertrud und Frau Baerwald kommen. Holm spricht langsam und zögernd von sich. Er ist gekommen, sich eine Frau zu holen. Er fühlt sich in Europa beengt — ihn habe es stets gedrängt, unabhängig zu sein. Meisterlich versteht es Schlaf, alle diese Momente im Wechselgespräch aus Holm herauszuholen, wodurch er die gefährliche Klippe der direkten Charakterisierung, des beliebten Mittels der älteren Dramatiker, glücklich vermeidet. Gertrud hört angestrengt zu — eine Verlegenheitspause ist der dramatische Höhepunkt des Aktes. Die Familie leitet durch banale Bemerkungen die aufgesammelten Energiemengen ab. Holm spricht von seinem Frauenideal (Parallelszene zu der des ersten Aktes), die anderen verstehen ihn nicht und machen sich harmlos und gemütlich über ihn lustig. Gertrud bricht plötzlich aus: Er ist ein „Idiot“ (p. 37), daß er nicht zu merken scheint, wie er „brüskiert“ wird (theatralischer Höhepunkt). „Hehe! — Eh — willst du nun — daß wir uns — übers Schnupftuch schießen?“ fragt Fritz verlegen. Damit ist das Schießmotiv aus dem ersten Akt wieder aufgenommen — es scheint fast, als habe Schlaf eine andere, äußerlichere Lösung vorgeschwebt, von der er dann zugunsten der psychologischen Abstand nahm.

Der dritte Akt, der am Vormittag des nächsten Tages spielt, setzt abermals mit einer kurzen Pause ein. Gertrud sitzt am Tisch und hat das Gesicht in den Händen verborgen. Fritz kommt: soll der Arzt zu Rate gezogen werden? Gertrud wehrt ab: „Ach, lassen wir das alles!“ (p. 39). Fritz teilt ihr mit, er habe die Wohnung gekündigt. Gertrud ist überrascht: er rafft sich also auf! Dann wehrt sie, etwas Wesentliches würde dadurch ja doch nicht geändert. Ein Einschnitt entsteht. Beide sprechen sich aus. Er behauptet, sie habe ihn nicht mehr lieb. Finster, „aus einer Starre heraus“ (Bedeutsamkeit der Regiebemerkung) antwortet sie:

„Liebhaben! — was heißt — Liebhaben! — Man — lebt so miteinander hin?..." Damit enthüllt sie den letzten Urgrund ihres Seelenzustandes. Sie nennt sich ein schlechtes Weib, das seiner nicht wert sei. Er wehrt: sie wollen reisen, dann wird alles gut werden. Ein zweiter Einschnitt entsteht. Gertrud ist gespannt: wird Fritz das Opfer ihrer Abreise auf sich nehmen? Wird er in dem gewählten einsamen Badeorte nicht seinen Zerstreuungen, sondern seiner Frau leben? Es scheint nicht so. Fritz bricht schnell ab. In dem monologischen Ausruf: „Oh, mein Gott!" (p. 42) entlädt sich ihre Enttäuschung. Wieder kommt, episodisch, die Amme mit dem Kinde. Dann tritt Holm ein. Sie bittet ihn um Verzeihung ihres gestrigen Verhaltens wegen, bittet ihn, zu gehen, um gleich darauf wieder zu versuchen, ihn zum Bleiben zu bewegen. In der folgenden Aussprache zwischen beiden (sie ist wiederum eine Illustrationsszene, eine äußerste Zusammenballung alles Wesentlichen der Handlung) kommt die stilistische Eigentümlichkeit des Dramas, der „intime Dialog", der „unterirdische Dialog der Seelen", der das Drama gleichsam in die „vierte Dimension" verlegt, (vgl. das in der Einleitung zum „Meister Oelze" Gesagte, p. 58/59) zur Geltung. — Beider Worte sagen ganz etwas anderes aus, als sie wirklich meinen, eine äußerst leidenschaftliche, direkte Zwiesprache der Seelen verbirgt sich hinter ihren indirekten Reden. Endlich spricht Holm es aus: „Kommen Sie mit!" (p. 47). Hier ist der Höhepunkt des Dramas: der eigentliche Konflikt in Gertruds Seele entwickelt sich und wirkt sich aus. Sie schwankt. Dann löst sie sich von Holm. „Es ist da — soviel — Persönliches — zwischen zwei Menschen..." Holm geht. — Der Vorhang fällt.

Damit ist das eigentliche Drama zu Ende. Aber es folgt noch eine Art epilogischen Nachspiels. Schlaf gliedert es dem dritten Akte ein — und allerdings kann es als selbständiger vierter Akt nicht bezeichnet werden. Wohl aber ist die kurze Szene der Ansatz zu einem solchen: das Drama „Gertrud" bildet also nicht nur stilistisch, sondern auch formal einen Übergang von der dreiaktigen, nach einem dreiteiligen rhythmisch-energetischen Prinzip aufgebauten Form, die Schlaf in der „Familie Selicke" und im „Meister Oelze" angewandt hatte, zu der vieraktigen.

Die Szene spielt ganz kurze Zeit später. Alles ist wie im ersten Akte. Onkel Lorenz liest seine Morgenzeitung. Fritz kommt: Holm ist abgereist. Sie sprechen über den Reiseplan.

Onkel Lorenz will bleiben und Fritz' Erbschaft bei der „jungen Dame in der Strandhalle" (p. 52) antreten. Gespräch zwischen beiden über Gertrud im besonderen und die Ehe im allgemeinen. Dann geht Onkel Lorenz. Gertrud kommt. Sie schlägt vor, hierzubleiben. Sie begnügt sich mit Fritz' Willen zum Opfer. Fritz erzählt, Holm sei ohne Gruß abgereist. Gleichmütig nimmt Gertrud die Nachricht entgegen. Onkel Lorenz holt Fritz zum Skat ab, damit tritt der Alltag wieder in seine Rechte ein.

Stil

Das Drama ist in Bezug auf seinen Stil als ein Übergangswerk bezeichnet worden: die in „Meister Oelze" gewonnene neue Art der Behandlung des Dialogs als Ausdrucksmittel der geheimsten Seelenstimmungen und Kämpfe wird darin zum ersten Male bewußt angewandt und weiter ausgebildet. Schlaf selbst (Aufsatz in d. „Zukunft" 1898, Nr. 52, p. 564 ff.) bezeichnet das Werk als „eine dramatische Charakterstudie", die ein Problem streife und erste Skizzen und Studien zu Charakteren gebe. Es ist also auch stofflich ein Übergangswerk zwischen „Meister Oelze" und den „Feindlichen", Schlafs nächstem Drama, das vielleicht sein kompliziertestes und eigenartigstes Werk ist.

„Die Feindlichen"

Benoist-Hannappier (p. 97) schreibt über das Drama: „Je voudrais analyser ‚Die Feindlichen' que je n'y parviendrais pas. Il s'agit autant que j'en ai pu juger, d'un cas pathologique, où la suggestion intervient. Les personnages sont d'une complexité désespérante, leur nervosité gagne le lecteur, et je n'ose me demander quel accueil ferait le public d'un théâtre à cette oeuvre déjà insupportable et quasi indéchiffrable à la lecture."

Vorgeschichte

In der Tat sind „Die Feindlichen" bis jetzt unaufgeführt geblieben. Nach einer Vorlesung im Berliner Freundeskreise hatte Schlaf das Werk vergeblich beim Lessing-Theater anzubringen versucht: Direktor Neumann-Hofer konnte sich von dem Werke bei „aufrichtiger Schätzung des künstlerischen Wertes" „keinen Kassenerfolg versprechen". Otto Brahm lehnte das Werk gleichfalls ab mit der Begründung, es würde „keine Wirkung auf das Publikum des Deutschen Theaters" haben. Auch die „Freie Bühne" lehnte ab. Nicht einmal einen Verleger fand Schlaf: S. Fischer wies das Manuskript zurück. Angesichts solcher Erfahrungen, die er mit dieser seiner besten und reifsten Arbeit machte, zerriß Schlaf

das Manuskript in seiner Erregung und schrieb jenen mehrfach zitierten Aufsatz in der „Zukunft“ (1898, Nr. 52, p. 564 ff.) Glücklicherweise fand sich jedoch später eine erste Niederschrift, und das Werk konnte 1899 in der Buchausgabe erscheinen.

Analyse

Die Situation ist der des Dramas „Gertrud“ ähnlich, wie bereits gesagt wurde. Die Handlung ereignet sich zwischen Asta (alle Personen werden nur mit ihrem Vornamen angeführt), ihrem Gatten Ernst und dessen Freund Heinrich. Die beiden übrigen Personen: Astas Schwester Helene und das Faktotum Jette sind unnötig und könnten allenfalls fehlen. Heinrich verkehrt häufig in Ernsts Haus, ein dämonischer Zwang treibt ihn dorthin. Asta empfindet eine rätselhafte Abneigung gegen ihn, obwohl seine geistige Überlegenheit sie fesselt. In einer jähen Aufwallung beleidigt sie ihn — zum Leidwesen Ernsts verläßt er das Haus. Aber er kehrt wieder: er hat mittlerweile erkannt, was vor sich geht, er weiß, daß er Asta liebt, daß sie ihn liebt, ohne es sich gestehen zu wollen. Er hat erkannt, daß er sich anders zu ihr stellen müsse als bisher: er legt seine Schüchternheit, seine ungeschickte Zaghaftigkeit ab und tritt ihr frei und stark entgegen. Er trifft Asta allein, in gesteigerter nervöser Unruhe, deren Ursache sie nicht kennt. Heinrich hypnotisiert sie, um sie von Kopfschmerzen zu befreien. — Beim Erwachen sieht sie mit Entsetzen seinen Blick. Nun glaubt sie sich telepathisch von ihm verfolgt. Seine Geschenke sind für sie nur Mittel, mit deren Hilfe er ihr irgendetwas suggerieren will. Vergeblich versucht ihr Gatte, ihr diese Gedanken auszureden. Ernst bittet Heinrich, um Astas willen sein Haus zu meiden, aber Asta ruft ihn während Ernsts Abwesenheit zurück. Sie will wieder aus diesem Zustande befreit werden. Er überzeugt sie, daß er ihr nichts suggeriert habe, führt ihren Zustand auf seine Ursachen zurück, gibt ihr Klarheit und gewinnt sie auf diese Weise für sich.

Form und Komposition

Das Drama spielt in Ernsts eleganter Berliner Wohnung um die Weihnachtszeit. Asta sitzt am Fenster, Ernst geht auf und ab. Im Gegensatz zu den Eingangsszenen der vorigen Dramen ist diese Anfangssituation ohne Bedeutung für die Charakteristik der Personen oder für die Abfolge. Also „Enzio“ wird heute kommen? Ja. Überdies hat Asta einen Traum gehabt. Sie erzählt ihn. Hierdurch wird plötzlich mit rein dichterischen, wenn auch undramatischen Mitteln eine Stimmungsatmosphäre geschaffen: schwül, drük-

kend, „wie Opium“. Asta träumt jetzt viel — ein Zeichen ihrer gesteigerten Nervosität. Sofort springen ihre Gedanken zu Heinrich über. Ist er nicht ein wenig pathologisch? Das Gespräch der beiden Gatten charakterisiert Heinrich. Asta meint, sie beide seien sich „nicht besonders grün“. Ernst versteht nicht, versucht milde und gütig die guten Eigenschaften seines Freundes zu schildern. Asta weiß das alles. Aber er ist ihr unheimlich, drückend (sie braucht das gleiche Wort, mit dem sie vorhin den Traum bezeichnete, dessen Herkunft mithin klar wird), sie bleibt dabei, er mag sie nicht leiden. Aber er ist für sie ein „Problem“. Das Gespräch stockt. Heinrich soll weniger häufig kommen. Sofort wehrt Asta heftig ab. Abermals entsteht eine Pause. Dann spricht man über Alltägliches: das Schneegestöber draußen, die bevorstehende Ankunft Helenes. Abermals gleiten Astas Gedanken zu Heinrich ab; hat er nicht etwas Suggestives? Das Gespräch der beiden Gatten spitzt sich zu: der Gegensatz zwischen ihnen wird deutlich. Asta fühlt sich durch eine Bemerkung Ernsts gekränkt; aber noch steht sie unter seiner Macht. Er ruft sie — sie geht zu ihm und küßt ihn. In diesem Augenblick kommt Heinrich. Sofort wendet Asta sich mit ironischen Worten gegen ihn und geht dann hinaus. Das folgende Gespräch zwischen Ernst und Heinrich offenbart den Gegensatz zwischen beiden Männern. Der eine ruhig, überlegen, der andere nervös, voll seltsamer, dämonischer Unruhe. Heinrich spricht viel von Ernst, von sich, hastig von einem Gegenstand zum anderen springend. Immer wieder gleitet das Gespräch auf Asta. Ein unerklärlicher Zwang hat Heinrich hergetrieben. Ernst versteht ihn nicht. Wiederum spricht er von Asta — dann gleitet das Gespräch über auf die Frauen im allgemeinen. Asta kommt, von Heinrich geahnt, noch ehe sie im Zimmer ist. Abermals beginnt der verbissene Kampf zwischen beiden, sie verwunden sich mit jedem Worte. Gewaltsam biegt Ernst das Gespräch um, er spricht von dem bevorstehenden Weihnachtsfeste. Heinrich lehnt seine Einladung dazu ab. Asta reizt Heinrich und beleidigt ihn schließlich — er geht. Asta nennt ihren Gatten: „Du Guter!“ (p. 34). Ihm tut leid, daß Heinrich so gegangen ist. „Es — wird für uns — alle das Beste sein —“ sagt Asta. Damit schließt der erste Akt.

Der zweite Akt spielt einige Tage später, um die gleiche Tageszeit wie der erste. Die Szene bleibt kurze Zeit leer, dann geleitet das Dienstmädchen Jette Heinrich ins Zimmer

und geht, Asta zu rufen. Hier fällt Schlaf in die Technik des älteren Dramas zurück: ein kurzer Monolog Heinrichs gibt die Aufklärung: er hat sich gewandelt, hat erkannt, daß er Asta liebt. Asta kommt und ist erstaunt, ihn wieder bei sich zu sehen; er motiviert die Verhinderung seiner Reise mit gleichgültigen, ein wenig gesucht erscheinenden Gründen. Er soll bleiben. Asta will wie früher sein. Überdies kann Ernst mit Helene jeden Augenblick ankommen. Heinrich versucht, Asta die Gründe seiner Anhänglichkeit an Ernst und an sie zu erklären, er eröffnet ihr Einblicke in sehr komplizierte, äußerst diffizile seelische Vorgänge. Allmählich versickert das Gespräch in Alltägliches — so entsteht ein Einschnitt. Asta hat Kopfschmerzen. Heinrich schlägt vor, sie ihr wegzuhypnotisieren. Sie sprechen über Astas Zustand, widerstrebend gibt sie nach. Er macht das Experiment. Beim Erwachen schreit Asta auf: „Was — w a r — das?!! Ihr Blick?!" (p. 45). Diese Stelle bildet den ersten dramatischen Höhepunkt nicht nur des Aktes, sondern des ganzen Dramas. Asta ahnt jäh, was vor sich geht. Ganz bewußt schafft Schlaf nun einen Kontrast, um die vorhergegangene Szene um so wirkungsvoller herauszustellen: Ernst und Helene kommen, man begrüßt sich, plaudert harmlos. Die Nachricht von den „weggebüßten" Kopfschmerzen nimmt Ernst mit gemütlichem Spott entgegen. Man spricht über die Großstadt, den Großstadtmenschen und seine Nervenverfeinerung, kommt dann auf die Suggestion, Asta erschrickt heftig. Sie rafft sich zusammen und geht, sie will den Weihnachtsbaum anputzen.

Der dritte Aufzug spielt wiederum einige Tage später, abermals um die gleiche Tageszeit. Er beginnt mit einer Pause, einer stummen Szene Astas, die schließlich in einem Monolog gipfelt, ein Gegenstück zu dem Heinrichs zu Beginn des vorigen Aktes. Der Schwerpunkt liegt auf zwei Worten: „Der Blick —!" und „Ich — ihn lieben?!!" Astas Seelenzustand wird also mit äußerster Deutlichkeit enthüllt. Die beiden Frauen sprechen über Heinrichs Weihnachtsgeschenk, eine Mappe mit Kunstblättern. In allem glaubt Asta Blicke und Augen zu sehen. Das Gespräch gleitet ab — streift flüchtig Heinrich. Helene mag ihn nicht. Abermals gleiten die Gedanken ab zu alltäglichen Dingen. Ernst kommt. Wieder wird das Gespräch auf Heinrich und auf die Kunstblätter gelenkt. Helene geht. Der Vorwand, frische Lichter auf den Baum stecken zu wollen, erscheint etwas gesucht, ist aber

immerhin gerade noch annehmbar: der Dichter muß Helene entfernen, um Gelegenheit zu der folgenden Auseinandersetzung zwischen Ernst und Asta zu haben. Asta glaubt sich durch Heinrich telepathisch verfolgt, glaubt, er wolle ihr durch die Bilder etwas suggerieren. Ernst widerspricht gütig und überlegen. Sie erzählt von dem hypnotischen Experiment und ihren Empfindungen danach — er versucht, sie zu beruhigen. Sie bleibt dabei: die Bilder sprechen (psychoanalytisch gesprochen: ihre eigenen Empfindungen werden ihr langsam bewußt). Sie bemitleidet Heinrich wie im Eingangsmonolog. Ernst bezeichnet ihn als harmlos, als „den gutherzigsten Menschen von der Welt" (p. 66) — sie wendet sich heftig dagegen, wie, als wenn sie nicht ertragen könne, daß Ernst ihn vor ihr herabsetzt. Aber noch hält sie an Ernst fest — es ist „zu g u t" (p. 66) von ihm, so zu sprechen. Er will sie an sich ziehen, sie macht sich jedoch los und geht. Ein Einschnitt entsteht, durch eine stumme Szene Ernsts ausgefüllt. Regiebemerkung: „Es ist dunkler geworden. Kaminglut über dem Fußboden." Die Stimmung wird also durch äußere Mittel verstärkt. Heinrich und Helene treten ein, letztere geht gleich darauf wieder. Ernst sinkt müde, mit einem schweren Seufzer in einen Sessel, Heinrich „läßt sich schweigend nieder" (p. 67). (Wichtigkeit der Regiebemerkung zur Kennzeichnung der Situation!) Sie sprechen über Astas krankhaft gereizten Zustand, den Ernst auf Heinrich zurückführt. Er legt ihm nahe, zu gehen; Heinrich stimmt zu, beide verlassen das Zimmer. Das Dienstmädchen Jette bringt eine brennende Lampe und bezeichnet in einem kurzen Monolog Heinrich als „Schuft" und „heemlichen, nichtswürd'gen Schurken". Dieser Monolog der Jette ist dramatisch die schwächste Stelle des Werks. Er ist erstens absolut überflüssig und bedeutet zweitens ein Zurückfallen in die Technik des älteren Dramas. Ernst und unmittelbar nachher Asta und Helene kommen. Asta fragt nach Heinrich, Ernst sagt, er habe ihn fortgeschickt. Astas schwankender Seelenzustand offenbart sich: sie ist betroffen über Heinrichs Fortgehen — aber auch ein Rest ihres alten Hasses gegen ihn äußert sich. Ernst ist sprachlos: „Sollten wir uns vielleicht nicht mehr verstehen?" Asta „sieht ein paar Augenblicke starr vor sich hin; sinkt dann auf einen Sessel und bricht in heftiges Schluchzen aus".

Der vierte Akt spielt abermals einige Tage später, wiederum um die gleiche Tageszeit. Wie der vorige beginnt er mit

einer stummen Szene Astas, deren krankhafter Zustand gesteigert scheint. Sie scheint in verhaltener Erregung zu warten. Heinrich kommt — beide stehen sich eine Zeitlang stumm gegenüber: der letzte entscheidende Seelenkampf bereitet sich vor — Heinrich kommt auf Astas Wunsch. Er spricht in kurzen abgerissenen Sätzen, in gewaltsam niedergehaltener leidenschaftlicher Erregung. Asta bricht aus: „Befreien Sie mich von diesem Zustand! Was haben Sie mit mir gemacht?" Eine unerhörte dramatische Steigerung vollzieht sich — alles zielt auf Astas fixe Idee, auf das eine Wort: der Blick. Heinrich rafft sich zusammen und ruft sie an, suggestiv — sie ist ganz in seiner Gewalt. Genau nach psychoanalytischer Methode ruft er ihr den damaligen Zustand ins Gedächtnis zurück, Punkt für Punkt. Nur die Kopfschmerzen hat er weghypnotisiert, sonst nichts getan. Auf und ab schwankt der Kampf: bald erscheint Asta beruhigt — bald bricht der alte Argwohn wieder hervor; immerfort versichert Heinrich, nichts sonst getan zu haben: er befreit sie so von dem Glauben, durch eine heimliche Suggestion an ihn gefesselt zu sein. Astas Zustand wird auf diese Weise auf seine Gründe zurückgeführt und diese werden ihr bewußt gemacht —: damit ist das wichtigste zu seiner Beseitigung getan. — Aber ihre Naturen sind zu verschieden, trotz der Berührungspunkte. Bei diesem Wort wird Asta unruhig. Er will ihr seelisches Gleichgewicht nicht stören: der Verkehr zwischen ihnen würde auf die Dauer nicht unbefangen bleiben können. Abermals erfolgt ein Ausbruch Astas: das alles ist Lüge, er ist zu f e i g e! (Dem Psychologen enthüllen sich durch dieses Wort Astas unerfüllte Liebeswünsche.) Wieder verfällt sie der fixen Idee: Heinrich soll ihr ihre Ruhe wiedergeben. Abermals rafft er sich zusammen: mit suggestiver Geste befiehlt er ihr, diese Einbildung aufzugeben. Eine lange, gleichsam monologische Rede folgt: Heinrich charakterisiert sich selbst, legt die geheimsten Triebfedern seines Seelenmechanismus bloß. Immer mehr gibt Asta nach, immer mehr verfällt sie ihm. Er droht mit Selbstmord. Sie wehrt. Nun kann er alles wagen:

H e i n r i c h (blickt sie einen Augenblick an; dann fest und entschlossen): Gut! — Torheit! — Machen wir ein Ende! — Paß auf! —

A s t a (zuckt zusammen, blickt ihn an).

H e i n r i c h (wie vorhin): Wir stehen zueinander in diesem V e r h ä l t n i s! — Wir möchten uns von seinem

Zwange b e f r e i e n! — Es liegt nicht in d e i n e r Gewalt! — Es liegt nicht in m e i n e r!

A s t a : O Gott!! —

H e i n r i c h : Hahaha! — Oder doch?! — N e i n ! — Ja?! — Ja, mein Gott! Hehe! — Wir könnten uns ja töten! — Oder wollen wir noch w a r t e n ?! — P r o b i e r e n ? ! — Mit der Z e i t ? ! — Hehe! Vielleicht, was in den letzten vierzehn Tagen nicht möglich gewesen... Hehe! — Also, um dieser —, Suggestion, diesem — hypnotischen Zustand — hehe! — ein Ende zu machen: töten wir uns! — Hahaha! — (Flüstert): I c h bin bereit, Asta! — Oder meinst du, daß es mir möglich wäre, das alles nun noch zu tragen?! — Nun?! — Wie?! — Asta!

A s t a : O nein, nein, nein! — — — Heinrich! — (Wirft sich schluchzend an seine Brust).

H e i n r i c h (sie bei den Armen fassend, ein Stück von sich weghaltend und ihr in die Augen blickend): Asta?!!!

A s t a (blickt ihm in die Augen).

H e i n r i c h (zieht sie wieder an seine Brust): Hahahaha!! —Hahahaha!! — Mein!! — Mein!! —

E n d e.

Zusammenfassung

Das Problem des Dramas ist, wie sich aus der obigen Zergliederung des szenischen Gefüges ergeben haben dürfte, der Trieb der Geschlechter zueinander, die Sympathie, die sich, wenn sie verdrängt wird, in Abneigung, in Haß entlädt. Dem geistig überlegenen Manne wird zuerst klar, um was es sich hier handelt. Mit allen Mitteln sucht er den pathologischen Zustand der Frau zu heilen, indem er alle Motive aufdeckt. Und da sie in ihrer Passivität verharrt, glaubt er sich berechtigt, um ihret- und seinetwillen mit allen Mitteln zu arbeiten, selbst der Suggestion, um sie für sich zu gewinnen. Die e i g e n t l i c h e Suggestion vollzieht er erst im vierten Akte; im zweiten hat er wirklich nur den Kopfschmerz „weggebüßt“ — er hat gleichsam spielerisch seine Kräfte erprobt. Erst im vierten Akte gebraucht er seine ganze Macht, und es gelingt ihm, die Geliebte für sich zu gewinnen. Das Werk steht durch dieses Thema und seine Behandlung nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten Weltliteratur einzig da, womit jedoch für seinen Wert als Drama weder im absoluten noch im relativen Sinne etwas gesagt ist.

Das Drama hat zwei Höhepunkte, eben jene Suggestionsszenen, und zerfällt demnach in zwei Teile: der erste und zweite Akt gehören zusammen, ebenso der dritte und vierte Akt, in beiden Teilen handelt es sich um das gleiche Motiv: die Steigerung bis zur Suggestion, das ist der Beherrschung der Frau durch den Willen des Mannes. Erster und zweiter Teil verhalten sich in bezug auf die Quantität wie Urbild und Projektion, oder wie Objekt und Schatten; in bezug auf die Qualität (Intensität, Verdichtung, Stärke) stehen sie im umgekehrten Verhältnis. Auf diese Weise ist ein völlig neuer Typ des vieraktigen Dramas, vielleicht sogar eine völlig neue dramatische Form geschaffen worden.

Das Hauptmerkmal für den Stil der „Feindlichen" ist der mehrfach charakterisierte „intime Dialog", auf den des näheren einzugehen, sich hier also erübrigt. Ferner ist hervorzuheben, daß Schlaf in diesem Werke jedes theatralische Element ausgeschaltet hat, ebenso alles Milieuhafte. Das Werk bildet also gleichsam einen Gegenpol zu „Meister Oelze" (vgl. hierüber das p. 81 f. in der zusammenfassenden Schlußbetrachtung aller Dramen Gesagte). Sodann muß darauf hingewiesen werden, daß der Monolog, wenn auch in naturalistischer Form, in keinem der Schlafschen Dramen eine so wichtige Rolle spielt wie in diesem. Stil

Schlafs nächstes Drama „Der Bann" (1900) bedeutet stofflich und stilistisch-technisch eine Annäherung an „Gertrud" (vergleiche die graphische Darstellung am Schluß dieses Abschnittes); form-technisch ist es eine Weiterführung des in den „Feindlichen" gewonnenen zweiteiligen rhythmisch-energetischen Prinzips. Die Zahl der Personen ist auf vier reduziert worden. Die Handlung ereignet sich zwischen Ottilie, ihrem Gatten Hubert und dem Maler Wenzel — die Dienerin Rose bedeutet in dramatischer Beziehung nichts, sie „macht am Beginn so lange rein, bis die Frau Charakterzüge losgeworden ist" (Kerr, Das neue Drama. p. 196). Das Werk wurde am 20. Oktober 1901 im Berliner Theater aufgeführt. „Der Bann"

Ottilie steht unter dem Banne Huberts, ihres Gatten, der sie liebt, aber geradezu sadistisch quält. Sie fühlt sich zu dem jungen Wenzel hingezogen, vermag sich jedoch nicht von Hubert loszulösen: obwohl dieser ihr die Wahl freiläßt, kehrt sie zu ihm zurück. Analyse

Form und Komposition

Das Drama bietet in bezug auf Form und Komposition nichts Neues: es stellt eine Rückkehr zur Technik der „Gertrud" dar; stilistisch bildet es den Übergang vom Naturalismus zum Impressionismus (Kerr, Das neue Drama. p. 196). zum neuen Stildrama, als dessen reinerer Typus uns Schlafs

„Weigand"

letztes Drama: „Weigand" (1906) entgegentritt. Die Art und Weise der Komposition ist auch in diesem Werke die gleiche wie in den bereits besprochenen, weshalb auf ihre ausführliche Darstellung hier verzichtet werden darf. In der Form ist das Werk ein Übergang von der zweiteiligen (Zwei- und Vierakter) zur dreiteiligen, also eine Rückkehr. Der zweite Akt zerfällt in zwei Szenen, wie in „Gertrud" der dritte.

Analyse

Die Handlung ähnelt in ihren Grundprinzipien der der „Feindlichen".

Hermine, die Gattin des Gutsbesitzers v. Wiesener wird von ihrem Manne vernachlässigt; als sie gewahr wird, daß er sie mit der Magd Bertha hintergangen hat, verweigert sie sich ihm und verfällt in eine schwere Nervenkrankheit. Heimlich und uneingestanden liebt sie den Inspektor Weigand, Wieseners Jugendfreund. Wiesener will Bertha mit dem Gärtner Knorr verheiraten und dann beide „abschieben". Hermine soll in eine Nervenanstalt überführt werden. Weigand warnt Knorr. Dieser, jähzornig, ermordet Bertha und entflieht. Wiesener kehrt mit dem Arzt und den Krankenwärtern aus der Stadt zurück. Hermine wiegt ihn in Sicherheit und schickt ihn, des abwesenden Weigands Warnungen zum Trotz, zum Vorwerk, um ein neugeborenes Fohlen anzusehen. Auf dem Wege dorthin wird er von Knorr erschossen. Hermine stürzt an Weigands Brust.

Stil

p. 53 u. 67 ist gesagt worden, „Weigand" stelle einen besonderen Typ dar, eine Überwindung des schlechthin naturalistischen Dramas durch Einführung neuer Stilelemente in den Dialog, mit anderen Worten: ein impressionistisches Drama statt eines naturalistischen. Der Naturalismus war in der Einleitung (p. 52) als Annäherung an das organisch Lebenswahre innerhalb der durch die Eigengesetzlichkeit der Kunst bedingten Grenzen gekennzeichnet worden — Impressionismus (als Kunstgattung, nicht als artistische Technik) ist ein Sichentfernen vom organisch Lebenswahren zugunsten einer Stilisierung und Typisierung unter Wahrung

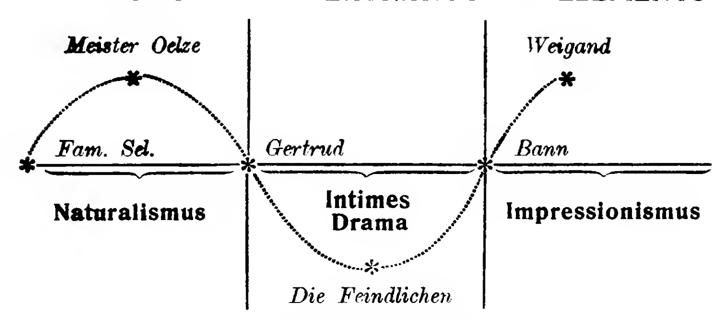
der durch die Natur vorgeschriebenen Proportionen. Der Naturalismus strebt von der Abstraktion zur organischen Form, der Impressionismus von der organischen Form zur Abstraktion. — War in den bisher behandelten Schlafschen Dramen das Wort nur dramatisches Mittel und Durchgang gewesen, so erhält es im „Weigand" zu diesen Eigenschaften eine weitere, es bekommt einen Eigenwert. Das einzelne, zufällig gesprochene Wort wird zum Aphorismus gesteigert. Unter Aphorismus sei hier nicht eine geistreiche Sentenz verstanden, wie sie das Konversationsstück liebt, sondern die einmalige und typische Formel für den wesenhaften Inhalt einer Situation. Eine Reihe von Beispielen hierfür: p. 19: „Aber vielleicht ist doch alles in Ordnung! und wir sind bloß zu fein!", und die Antwort: „Wir sind, was wir sind. — Weh' uns, wenn wir nicht den Mut haben zu sein, was wir sind." p. 57: „Bei einer Leidenschaft für einen Beruf kann man glücklich sein, in einer Leidenschaft für einen Menschen ist man so selten glücklich." Vgl. auch die Rede Weigands p. 58 ff., die er „gewissermaßen in der Art eines Monologs" zu Knorr spricht. —

Schlußbetrachtung

Johannes Schlafs dramatisches Schaffen zerfällt in drei Perioden: die des „konsequenten Naturalismus", die von der „Familie Selicke" ausging und im „Meister Oelze" gipfelte; „Gertrud" bildet den Übergang zur zweiten, der des „Intimen Dramas", mit dem Höhepunkt „Die Feindlichen"; „Der Bann" leitet über zur letzten Periode, der impressionistischen, mit „Weigand" als Gipfel und Abschluß. Im „Meister Oelze" und im „Weigand" schuf Schlaf unter bewußter Betonung des theatralischen Elementes seine beiden extensivsten Dramen; in den „Feindlichen" unter bewußter Ausschaltung alles Theatralischen sein intensivstes. Für Schlafs dramatisches Gesamtschaffen würde sich also folgende graphische Darstellung ergeben (s. nächste Seite).

Fassen wir die Ergebnisse dieser Untersuchung in bezug auf Schlafs Technik zusammen, so ergibt sich Folgendes: Zwecks Erreichung einer möglichst großen Naturwahrheit sind alle diejenigen Momente ausgeschaltet worden, die das ältere Drama von vornherein als unwirklich, als bloßes Spiel hatten erscheinen lassen. So vor allem der Monolog. Dieser ist im allgemeinen ersetzt worden durch das stumme Spiel; er wird jedoch zuweilen noch verwendet, aber nur in

EXTENSITÄT.
BETONUNG DES THEATRALISCHEN ELEMENTS



AUSSCHALTUNG DES THEATRALISCHEN ELEMENTS
INTENSITÄT.

Situationen, wo es angebracht ist, und von Personen, deren Wesen er nicht widerspricht, also zumeist von Neurasthenikern. Von dem plumpen Hilfsmittel des Beiseiteredens macht Schlaf gar keinen Gebrauch. Der direkten Charakteristik zieht er stets die indirekte vor, d. h. er läßt seine Helden weder sich selbst noch unmittelbar durch andere charakterisieren. Vielmehr ergeben ihre Eigenschaften sich aus ihren Handlungen oder durch zufällige Bemerkungen in den Gesprächen: Schlaf häuft kleine, intime, sorgfältig beobachtete und berechnete Einzelzüge und setzt aus diesen seine Menschen zusammen. Er läßt ferner die Gehirne unregelmäßig arbeiten, „wie sie in der Wirklichkeit tun; in einem Gespräch wird ja kein Stoff bis auf den Grund erschöpft, sondern das Gehirn empfängt vom anderen einen beliebigen Radzahn, in den es eingreifen kann. Und darum irrt auch der Dialog umher, versieht sich in der ersten Szene mit einem Material, das dann verarbeitet, wiederholt, entwickelt wird, wie das Thema einer musikalischen Komposition.“ (Aug. Strindberg, Abhandlungen p. 316). Eine besondere Rolle spielt die Behandlung der Vorgeschichte. Das alte Drama pflegte sie in einer großen Erzählung zu geben — Arno Holz in „Sonnenfinsternis“ verteilt sie wenigstens auf zwei Personen, die sie sich gegenseitig erzählen —: Schlaf läßt sie „im Verlauf der Handlung allmählich durchsickern“ (Kerr, Das neue Drama p. 435). Alles Zufällige im Ablauf des dramatischen Geschehens ist sorgfältig vermieden worden, ebenso ist das Auftreten der handelnden Personen meist zwanglos und na-

türlich. Die Sprache ist unter Verzicht auf alle Pathetik und Geiststreichelei die des Umgangs — ausgenommen im „Weigand“, wo der Übergang zur gehobenen Sprache infolge des anders gerichteten Stilwollens des Dichters berechtigt ist. — (Vgl. Alfr. Kerr, Die Technik des naturalistischen Dramas, Gesamm. Werke p. 425 ff.; und Emile Zola, Le naturalisme au théâtre p. 142 ff.). Schlafs Dramen erfüllten alle von den Theoretikern aufgestellten Bedingungen als erste und nahezu als einzige: „Hauptmann ist in seinen früheren Dramen weniger, in seinen späteren stets mehr als Naturalist gewesen. Holz kann als Dramatiker in den von ihm allein verfaßten Arbeiten nur als Gegenbeispiel gewertet werden.“ (Aufsatz des Verfassers, Die Lichtung I, 12. 6. 1922).

Johannes Schlafs Verdienst ist es, die Entwicklung des deutschen Dramas vom Realismus durch den konsequenten Naturalismus hindurch zum Impressionismus geführt zu haben. Mit der „Familie Selicke“ schuf Schlaf das von Theodor Fontane (Voss. Ztg. 8. April 1890) enthusiastisch als „eigentliches Neuland“ begrüßte erste deutsche naturalistische Drama; sein „Meister Oelze“ bildet unbestritten den Höhepunkt dieser Epoche; in den „Feindlichen“ eröffnete Schlaf durch den „intimen Dialog“ der dramatischen Rede neue Ausdrucksmöglichkeiten; im „Bann“ vollzog er die entscheidende Wendung zum Impressionismus und überwand damit endgültig den Naturalismus. Eine für die Geschichte des deutschen Dramas außerordentlich wichtige Entwicklung hat sich hier also im Schaffen einer einzigen Dichterpersönlichkeit vollzogen; sie ist die alleinige Tat Johannes Schlafs.

SCHLUSS

STELLUNG DER DRAMEN SCHLAFS IN SEINEM DICHTERISCHEN GESAMTWERK

Schlafs dramatische Produktion fällt in das erste Drittel der Zeit seines künstlerischen Schaffens. „Die Familie Selicke“ erwuchs, wie mehrfach erwähnt wurde, aus jenen novellistischen Skizzen, die später in den „Neuen Gleisen“ vereinigt wurden. Dem „Meister Oelze“ voraus ging „In Dingsda“, jene Idylle, in der sich Schlafs Natur-

mystik ankündigt, der er dann in dem seinem Meisterdrama folgenden „Frühling“ abermals künstlerische Gestalt gab. „Gertrud“ entstammt der Zeit nach Schlafs Nervenkrankheit, es entstand nach den „Drei Essays“ (Walt Whitman, Lyrik des Chat noir, Paul Verlaine), der Auseinandersetzung Schlafs mit literarischen Persönlichkeiten und Bewegungen seiner Zeit. Unmittelbar danach entstanden „Die Feindlichen“, denen der Band „Stille Welten. Neue Stimmungen aus Dingsda“ folgte. „Der Bann‘ bildete das Schlußstück der Novellensammlung „Die Kuhmagd“. Mittlerweile schuf Schlaf seine großen Romane, darunter die Trilogie vom Dämon der Dekadenz, und seine dramatische Produktion ruhte ganz. In den Jahren 1905 und 06 erreichte der Streit mit Arno Holz seinen Höhepunkt; in diese Zeit fällt die Veröffentlichung des „Weigand“, in den manches aus Schlafs Verhältnis zu Holz hineinverwoben scheint. Ihm ging vorher eine Monographie über Maurice Maeterlinck, die psychophysiologische Studie „Novalis und Sophie von Kühn“ schloß sich dem Drama an. — Von nun an wandte sich Schlaf wissenschaftlichen Problemen zu, zunächst philosophischen, dann astronomischen, und schrieb weitere Romane und Novellen. Zwischen Schlafs Dramen und seinen übrigen Werken bestehen innige Zusammenhänge: alle Probleme, die in diesen berührt werden, führte der Dichter in jenen breit aus, so das Individualitätsproblem und das Mann-Weib-Problem. Aber in den Dramen überwiegt das künstlerische Element, während die übrigen Werke, epische wie lyrische, neben ihren dichterischen Qualitäten im wesentlichen Träger von Schlafs religionsphilosophischer Lehre, seiner neugearteten Lebensausdeutung, seiner gewaltigen, umfassenden Seinsenträtselung sind. (Vgl. Rudolf Borch, Johannes Schlaf als Denker, Der Türmer 1922 Nr. 9 p. 188 ff. und Der Naturmystiker, Das Johannes Schlaf-Buch, p. 63 ff.)

BIBLIOGRAPHISCHER TEIL

I. BIBLIOGRAPHIE DER DRAMEN JOHANNES SCHLAFS

1890. D i e F a m i l i e S e l i c k e. Drama in drei Aufzügen. (Erste und zweite Aufl.) XVI, 94 S. Berlin, Wilhelm Ißleib (Gustav Schuhr).

1892. N e u e G l e i s e. In drei Teilen und einem Bande. 310 S.
Berlin, F. Fontane & Co.
Verfaßt in Gemeinschaft mit Arno Holz. Enthält außer dem Drama „Die Familie Selicke" auch die 1899 unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen veröffentlichten Novellen „Papa Hamlet".

1892. M e i s t e r O e l z e. Drama in drei Aufzügen. 103 S.
Berlin, S. Fischer.
Zweite Auflage 1908, 97 S. München, G. Müller.

1898. G e r t r u d. Drama in drei Aufzügen. 57 S.
Berlin, Joh. Sassenbach. Mit Bildnis und Faksimile. Zuerst veröffentlicht in der Monatsschrift „Neuland" unter dem Titel „Der Gast".

1899. D i e F e i n d l i c h e n. Drama in vier Aufzügen. 99 S.
Minden, I. C. C. Bruns.
S. 91—99 als Nachwort ein Aufsatz „Vom intimen Drama", der 1897 in der Monatsschrift „Neuland" erschienen war.

1900. D e r B a n n. Schlußstück „in dramatischer Form" (S. 151—212) des Novellenbands „Die Kuhmagd und Anderes". (Novellen II.) 212 S. Berlin, F. Fontane & Co. Übergegangen in den Verlag E. Fleischel, Berlin. Danach Deutsche Verlagsanstalt, Berlin und Stuttgart.

1906. W e i g a n d. Drama in drei Aufzügen. 71 S.
München. E. W. Bonsels.

II. BIBLIOGRAPHIE DER DAS DRAMA BETREFFENDEN AUFSÄTZE JOHANNES SCHLAFS

Selbstbiographisches.
Die Gesellschaft, 1897, IV. Quart. p. 166.

Weshalb ich mein letztes Drama zerriß.
Die Zukunft, 1898, 24. Bd. p. 564—67.

Arno Holz.
Die Zeit, X. p. 104.

Dramatische Höhenkunst.
Bühne und Welt, 1899. p. 834—37.

Ibsen, Wenn wir Toten erwachen.
Revue franco-allemande. I. Bd. p. 136—39.

Autobiographisches.
Das literarische Echo, 1902. p. 1388—91.

Bühnenreform nach Peter Behrens und Martersteig.
Die Zeit, 1901. Nr. 340.

Arno Holz und ich.
Das literarische Echo, 1902. p. 1621—24.

Das neue Drama.
Westermanns Monatshefte, 1906. Nr. 810.

Das Idol Hebbel.
Nord und Süd. 1909. Mai, p. 223—54.

Die Vollendung des Naturalismus.
Die Güldenkammer. 1912. p. 204—13. 517—28.

Tragische und praktische Weltanschauung.
Der Merker, 1911. 15. Juli.

Rückblick. (Aus Anlaß des 50. Geburtstages.)
Der Merker, 1912. Nr. 11.

Die freie Bühne und die Entstehung des naturalistischen Dramas.
Der Greif. 1914. Heft 5, 6, 7.

Die Zukunft des Dramas.
Der Merker, 1914. 1/2. Februarheft.

III. BIBLIOGRAPHIE DER AUFSÄTZE UND SCHRIFTEN, DIE DEN STREIT ZWISCHEN SCHLAF UND HOLZ ÜBER DIE URHEBERSCHAFT DER „FAMILIE SELICKE" BEHANDELN

O. J. Bierbaum. Der Fall Holz.
Die Zeit (Wien 1897). X. p. 209.

Johannes Schlaf. Noch einmal der Fall Holz.
Die Zeit (Wien 1897). X. p. 104.

Johannes Schlaf. Weshalb ich mein letztes Drama zerriß.
Die Zukunft, 1898. Bd. 24. p. 564—67.

Arno Holz. Johannes Schlaf.
Zukunft 1898. Bd. 25. p. 163—65. (Wiederabgedruckt in Joh. Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel. Betrifft das zerrissene Manuskript.)

Johannes Schlaf. Die Anfänge der neuen Literaturbewegung.
Zeitgeist. Beibl. z. Berl. Tagebl., Nr. 31. 4. 8. 02.

Johannes Schlaf. Arno Holz und ich.
Das Literarische Echo. 1902. 1. Sept.

Arno Holz. Johannes Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel. Berlin, 1902. J. Sassenbach. 52 S. Vermehrte Aufl. München, 1905. Piper. 2. vermehrte Aufl. Dresden, 1909. C. Reißner.

Johannes Schlaf. Noch einmal „Arno Holz und ich".
Berlin 1902. C. Meßner & Cie. 16 S.

Samuel Lublinski. Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte.
Stuttgart 1905. Axel Juncker. 64 S.

Johannes Schlaf. Diagnose und Faksimile. Notgedrungene Berichtigung eines neuen, von Arno Holz gegen mich gerichteten Angriffs.
München, 1906. E. W. Bonsels. 16 S.

Johannes Schlaf. Mentale Suggestion. Ein letztes Wort in meiner Streitsache mit Arno Holz.
Stuttgart, 1905. Axel Juncker. 32 S.

IV. BIBLIOGRAPHIE DER JOHANNES SCHLAF BEHANDELNDEN SELBSTÄNDIGEN BÜCHER

Rotermund, Kurt (Pseud. f. Kurt Meyer-Rotermund). Johannes Schlaf. Ein Beitrag zur Psychologie der modernen Literatur.
Magdeburg, 1906. Karl Friese. 36 S.

Meyer-Rotermund, Kurt.
Neureligiöse monistische Freilichtdichtung (Johannes Schlaf).
Wolfenbüttel, 1918. Heckners Verlag. 8 S.

Das Johannes-Schlaf-Buch.
(Hrsg. v. Ludwig Bäte, Kurt Meyer-Rotermund und Rudolf Borch.)
Rudolstadt, 1922. Greifen-Verlag.

V. BIBLIOGRAPHIE DER WICHTIGSTEN JOHANNES SCHLAF BEHANDELNDEN AUFSÄTZE

(Chronologisch geordnet)

Möller-Bruck, Artur, Johannes Schlaf.
Die Gesellschaft, 1897. IV. Quart. p. 154—65.

Möller-Bruck, Arthur, Johannes Schlafs drei Essays.
Magazin für Literatur, 1898. Nr. 18.

Holm, Kurt, Neues von Johannes Schlaf.
Literarisches Echo, 1899. Nr. 20.

Benzmann, Hans, Johannes Schlaf.
Nord und Süd, 1901. Maiheft, p. 198—214.

Regener, E. A., Johannes Schlaf.
Revue franco-allemande, 1901. 5. Bd. p. 148—57.

Jellinek, J., Meister Oelze.
Die Kritik des öffentlichen Lebens. 1901. Bd. 16. p. 276 bis 278.

Zschorlich, P., Johannes Schlaf.
Die Zeit (Verlag der Hilfe). 1901. Nr. 5.

Benzmann, Hans, Johannes Schlaf.
Der Lotse. Hamburgische Wochenschr., 1902. Heft 31.

Hähny-Lux, I., Die Suchenden.
Magazin für Literatur, 1902. Nr. 31.
Zweig, Stefan, Johannes Schlaf.
Lit. Echo, 1902. p. 1377—88.
Benzmann, Hans, Johannes Schlaf.
Rheinisch-westfäl. Zeitung, 1903. 17. Mai.
Jentsch, K., Ein Mystiker.
Die Zukunft, 1908. Bd. 62. p. 14.
Ernst, Paul, Johannes Schlaf.
Sozialistische Monatshefte, 1908. p. 278.
Servaes, Franz, Johannes Schlaf.
Die Zeit (Administration der Zeit). XI. 105, 125.
Hesse, Otto Ernst, Johannes Schlaf.
Deutsche Allgemeine Zeitung, 1919. 22. Dezember.
Sander, Ernst, Die Würdigung eines zu wenig gekannten Dichters.
Braunschweigische Anzeigen, 1922. 3. Jan.
Borch, Rudolf, Johannes Schlaf als Denker.
Der Türmer. 1922. Heft 9 (Juni).
Sander, Ernst, Johannes Schlaf, der Schöpfer des naturalistischen Dramas.
Die Lichtung, Braunschweig. Blätt. f. Lit. u. Kunst, 1922. Nr. 1.
Borch, Rudolf, Der Verkündiger des „Dritten Reiches".
Neueste Nachrichten, Braunschweig, 1922. 21. Juni.
Bäte, Ludwig, Johannes Schlaf.
Weimarer Blätter, 1922. Heft 6. p. 300—3.

VI. BIBLIOGRAPHISCHES VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR

(Alphabetisch geordnet.)

Arnold, Robert F., Das moderne Drama.
Straßburg 1908.
Bahr, Hermann, Die Kritik der Moderne.
Zürich 1890.
—, Die Überwindung des Naturalismus. 2. Aufl.
Dresden und Leipzig 1899.
—, Premieren.
München 1905.
—, Wiener Theater. (1892—98).
Berlin 1899.

Bartels, Adolf, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur.
Leipzig 1906.
—, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten. Leipzig 1921. 11.—20. Tausend.
Benoist-Hannappier, Louis, Le drame naturaliste en Allemagne.
Paris 1905.
Berg, Leo, Der Naturalismus.
München 1892.
Bleibtreu, Carl, Revolution und Literatur. 3. verb. u. verm. Aufl.
Leipzig 1887.
Bieber, Hugo, (siehe Meyer, Richard M.).
Biese, Alfred, Deutsche Literaturgeschichte. 3. Bd. München 1911.
Bölsche, Wilh., Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie.
—, Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästh. Kultur. 4./5. Tausend.
Jena und Leipzig 1904.
Brahm, Otto, Kritische Schriften. 1. Bd. Über Drama und Theater.
Berlin 1915.
Brandes, Georg, Moderne Geister.
Frankfurt a. M. 1897.
—, Menschen und Werke.
Berlin 1893.
Busse, Carl, Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert.
München 1903.
Conrad, Michael Georg, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann.
Leipzig 1902.
Engel, Eduard, Deutsche Literaturgeschichte. 21. bis 66. Aufl.
Leipzig und Wien 1920.
Hanstein, Adalb. v. Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Lit.-Gesch.
Leipzig 1900.

Freyhan, Max, Das Drama der Gegenwart.
Berlin 1922.

Hart, Heinr. u. Jul., Kritische Waffengänge. Hft. 1—6.
Berlin 1882—84.

Hauptmann, Gerhart, Sämtliche Werke. Bd. 1—5.
Berlin 1912.

Hauser, Otto, Weltgeschichte der Literatur. 2 Bde.
Leipzig und Wien 1910.

Heinemann, Karl, Deutsche Dichtung. 2. Aufl:
Leipzig 1911.

Hettner, Hermann, Das moderne Drama.
Braunschweig 1851.

Holz, Arno, Sonnenfinsternis. Tragödie. 2.—4. Tausend.
Berlin 1919.

—, Ignorabimus. Tragödie.
Dresden 1913.

—, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze.
Berlin 1891.

—, Dasselbe. II. Neue Folge.
Berlin 1893.

—, Dr. Richard M. Meyer, Privatdozent an der Universität Berlin, ein literarischer Ehrabschneider.
Berlin 1900.

Hofmiller, Joseph, Zeitgenossen.
München 1910.

Huch, Rudolf, (Pseudonym: Von einem Unbefangenen). Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst.
Wolfenbüttel 1894.

—, Mehr Goethe!
Leipzig und Berlin 1899.

—, Eine Krisis. Betrachtungen über die gegenwärtige Lage der modernen Literatur.
München und Leipzig 1904.

Kerr, Alfred, Gesammelte Schriften. Bd I. Das neue Drama.
Berlin 1917.

Koch, Max, (siehe auch Vogt, Friedr.) Geschichte der deutschen Literatur. 7. Aufl.
Leipzig 1911.

Kummer, Friedr., Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts.
Dresden 1909.

Lehmann, Rudolf, Übersicht über die Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur.
Berlin 1913.

Leixner, Otto v., Geschichte der deutschen Literatur.
Leipzig 1906.

Leyen, Friedr. von der, Deutsche Dichtung in neuer Zeit.
Jena 1922.

Lienhard, Friedr., Deutsche Dichtung in ihren geschichtlichen Grundzügen dargestellt.
Leipzig 1917.

—, Die Vorherrschaft Berlins.
Leipzig 1900.

—, Neue Ideale.
Leipzig 1911.

Litzmann, Berthold, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. 4. Aufl.
Hamburg und Leipzig 1897.

Lorenz, Max, Die Literatur am Jahrhundertende.
Stuttgart 1900.

Lothar, Rudolf, Das deutsche Drama der Gegenwart.
München und Leipzig 1905.

Lublinski, Samuel, Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. 4 Bde.
Berlin 1900.

—, Die Bilanz der Moderne.
Berlin 1904.

Martens, Kurt, Die deutsche Literatur unserer Zeit.
München 1921.

Mauerhof, Emil, Das naturalistische Drama.
Halle 1907.

Meyer, Richard M., Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 2 Bde.
Herausg. u. fortges. von Hugo Bieber. 30.—35. Tausend.
Berlin 1921.

Moeller-Bruck, Arthur, Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen. Bd. 7: Unser aller Heimat.
Berlin und Leipzig 1900.

Muret, Maurice, La littérature allemande d'aujourd'hui.
Paris 1909.

Oehlke, Waldemar, Geschichte der deutschen Literatur.
Bielefeld und Leipzig 1919.

Ress, Robert, Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Weck- und Mahnruf an das deutsche Volk.
Dresden 1913.

Riemann, Robert, Das 19. Jahrhundert der deutschen Literatur. 2. stark verm. Aufl.
Leipzig 1912.

Röhl, Hans, Geschichte der deutschen Dichtung. 3. Aufl.
Berlin 1920.

Schlenther, Paul, Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung. 3. Aufl.
Berlin 1898.

Schlismann, A. R. Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus.
Münchener Diss. 1903.

Schönbach, Anton E., Über Lesen und Bildung. 6. stark erw. Aufl.
Graz 1900.

Servaes, Franz, Praeludien, Ein Essaybuch.
Berlin und Leipzig 1899.

Soergel, Albert, Dichtung und Dichter der Zeit.
Leipzig 1911.

Steiger, Edgar, Das Werden des neuen Dramas.
I. Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik.
II. Von Hauptmann bis Maeterlinck.
Berlin 1898.

—, Der Kampf um die neue Dichtung.
Leipzig 1889.

Stern, Adolf, (siehe auch Vilmar A. F. C.). Allgemeine Literaturgeschichte.
Leipzig 1906.

Strindberg, Aug., Elf Einakter (darin Abhandlungen: Fräulein Julie und Der Einakter). 13. Aufl.
München 1918.

Vilmar, A. F. C., Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Mit einer Fortsetzung: Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart von A. Stern.
Marburg 1901.

Vogt, Friedr. und Koch, Max, Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.
Leipzig und Wien 1897.

—, Dasselbe. 3., neu bearb. u. verm. Aufl.
Leipzig und Wien 1910.

Wedekind, Frank, und das Theater.
Berlin 1915.

Weigand, Wilh., Essays. 1891—94.
Leipzig 1894.

—, Das Elend der Kritik.
München 1895.

Weitbrecht, Carl, Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. 2. durchges. u. ergänzte Aufl.
Leipzig und Berlin 1920.

Witkowski, Georg, Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830. 9.—13. Tausend.
Leipzig 1912.

—, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. 4. Aufl.
Berlin 1913.

Wolff, Eugen, Geschichte der deutschen Literatur der Gegenwart.
Leipzig 1896.

Worringer, Wilhelm, Abstraktion und Einführung. 10.—12. Aufl.
München 1912.

Zola, Emile, Le Roman Expérimental. 3me Edit.
Paris 1880.

LEBENSLAUF

Am 16. Juni 1898 wurde ich als Sohn des Kaufmanns Emil Sander in Braunschweig geboren. Von 1904 bis 1908 besuchte ich daselbst die I. mittlere Knaben-Bürgerschule, von 1908 bis 1914 die Gauß-Oberrealschule, von 1914 bis 1916 die Herzog Johann Albrecht-Oberrealschule. Im November 1916 bestand ich die Notreifeprüfung, worauf ich im Januar 1917 ins Heer eintrat. Ich erwarb das Eiserne Kreuz und das Braunschweigische Kriegsverdienstkreuz und schied bei Kriegsende als Vizewachtmeister der Reserve und Offiziersaspirant aus dem Heeresdienste aus. Das Zwischensemester 1919 verbrachte ich auf der Technischen Hochschule zu Braunschweig und hörte dort philologische und kunstgeschichtliche Vorlesungen. Zu Beginn des Sommer-Semesters 1919 bezog ich die Friedrich Wilhelm-Universität zu Berlin, wo ich bereits vom Sommer-Semester 1917 bis Winter-Semester 1918/19 in absentia immatrikuliert gewesen war, und studierte dort Germanistik und Literaturwissenschaft unter Roethe, Hermann und Schneider, sowie Archäologie unter Noack. Mittels akademischer Kurse verschaffte ich mir Kenntnisse im Lateinischen und Griechischen. Während des Sommer-Semesters 1920 war ich genötigt, aus materiellen Gründen mein Studium zu unterbrechen; ich übernahm die künstlerische und technische Leitung des Verlages H. H. Tillgner, Berlin, dem ich seit 1919 als Literarischer Beirat angehört hatte. Der Wunsch, meinen Studien einen Abschluß zu geben, ließ mich zu Beginn des Sommer-Semesters 1921 die Universität Rostock beziehen, wo ich germanistische Vorlesungen bei Prof. Dr. Wolfgang Golther und Dr. Flemming, archäologische bei Prof. Dr. v. Lücken und musikwissenschaftliche bei Prof. Dr. Thierfelder hörte. Allen diesen Herren, besonders jedoch Herrn Geheimrat Golther, weiß ich für ihre wohlwollende Förderung und Unterstützung tiefen Dank.

Während meiner Feldzugszeit erschien meine erste Veröffentlichung, eine Übertragung der früher Oscar Wilde zugeschriebenen Novelle „Der Priester und der Messnerknabe“ (1917). 1919 folgte die Übertragung von Crébillons des Jüngeren Roman „Das Sofa“. 1921 erschien mein Gedichtband „Abend und Traum“, 1922 die Monographie „Rudolf Huch, der Dichter und das Werk“, sowie das Drama „Die Entwurzelten“. (Uraufführung Cassel 1923.) In der Folgezeit veröffentlichte ich eine Auswahl-Ausgabe mit Einleitung von Schillers Werken, sowie Übertragungen von Wilde „Märchen“, Balzac „Der Succubus“, Dickens „Londoner Bilder“, Murger „Boheme“, Flaubert „Madame Bovary“, Wilde „Das Bildnis des Dorian Gray“, Jacobsen „Niels Lyhne“, Voltaire „Candid“, Flaubert „Drei Erzählungen“, sowie Neuausgaben von Friedrich v. Sallet „Contraste und Paradoxen“ und Griepenkerl „Ein Überlebender“.

GLIEDERUNG

END

OF

TITLE